

@ketab_n


FIFA WORLD CUP
Qatar2022
13.12.2022

هيثم حسين

لماذا يجب أن تكون روائيا؟

نقد

ظواهر

هيثم حسين

لماذا يجب أن تكون روائياً؟!

نقد



خطوط وظلال

للنشر والتوزيع

الأردن، عمّان، جبل الحسين، بناية (٢٠)

تلفون: +962 79 5746218 - +962 6 4651846

email: dar5otot@gmail.com

ص.ب: 11190، عمّان 925220 الأردن

لماذا يجب أن تكون روائياً - نقد

هيثم حسين - الطبعة الأولى، ٢٠٢١

جميع الحقوق محفوظة ©



تصميم الغلاف والتنسيق الداخلي:



All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any means without the prior permission of the Publisher

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه، بأي شكل من الأشكال، إلا بإذن خطي مسبق من الناشر

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: (٢٠٢٠ / ٥ / ١٤١٣)

٨١٣.٩

حسين، هيثم

لماذا يجب أن تكون روائياً / هيثم حسين - عمان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع ٢٠٢٠

صفحة (٢٩٢)

ر.ل.: (٢٠٢٠ / ٥ / ١٤١٣)

الواصفات: /النقد الأدبي//الأسلوب الأدبي//الروايات العربية//الأدب العربي

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

الرقم المعياري الدولي: ISBN: 978-9923-761-31-1



تذهب دار خطوط للنشر والتوزيع إلى أمداء طموحة عبر الانتصار للنصوص الإبداعية المتجاوزة، وإيلاء الفعل الجمالي اهتماماً كبيراً بكونه فخاً بصرياً، ولذّة كأمينة لإصفات الكتاب الذي سيوقع القارئ في لذّة الصورة و تمثّلاتها المعرفية المتحركة.

نقارب بين ثقافاتٍ مختلفةٍ من خلال الترجمة، مؤمنين بأن الاختلاف عافية للقارئ والمبدع معاً.

خطوط حبر يفيض في كل الحقول

ما هي فوائد الرواية؟ لماذا نقرأ الروايات؟ لماذا يكتب الروائيون الروايات؟ هل تهدر الرواية وقت قارئها؟

يعيب بعض القراء أو النقاد على بعض الروايات حجمها، سواء الكبير أو الصغير، وكأنه يطالب بصيغة مثالية لها، من دون مراعاة شروط الكتابة الروائية، ومقتضياتها، وما تفترضه من سعي إلى بلورة الصيغة التي يتخيلها الروائي مثلى لعمله.

يطالب البعض باختصار روايات أو إيجازها، يطالبون بوضع ملخصات لها، يتساءلون ما فائدة كل هذا الحشو في الرواية، ولماذا يغرق الروائي في التفاصيل، ويغرق قارئه بها، وكأن الاختصار أو الإيجاز هو الغاية لإيصال المراد.. وما المراد هنا بالضبط؟ هل هو رسالة سياسية أو تصورات محدّدة في قضايا بعينها!

لكل امرئ حكايته التي يمكن أن يحكيها، ويمكن أن يتلاعب بها متخيلاً وملفّقاً ومختلفاً عوالمه، وهذه الحكاية قد تكون الإطار الكبير المشتمل على حكايات فرعية تدعمها وتكمل تفاصيلها، لكن ليس بإمكان كل امرئ كتابة تلك الحكاية ونسجها لتكون مقنعة، صورة متخيّلة عن واقع معيش أو ماضٍ، أو صورة واقعية عن عالم متخيّل أقرب للمعيش أو مستقى منه.. هنا تلعب الموهبة والبراعة والحرفة أدواراً لتصدير العمل وبلورته.

يكرّر بعضنا لبعض أحياناً أن الرواية التي تكتب في خمسمائة صفحة أو أكثر يمكن أن تختصر إلى النصف تقريباً أو أكثر، وتكون محبوبكة ومتماسكة وأكثر قوة وتأثيراً، وأسرع إيقاعاً، ووقد يضيف آخر إن الرواية التي تكتب في مئتي صفحة يمكن أن تختصر أيضاً، ويتم إيجازها إلى نوفيل، ويزيد ثالث، يزعم مواكبة السرعة والعصر، على الروائيين تقديم ملخصات لرواياتهم، أو اختصارها إلى قصص..

لا يخفى أن بعض الدعوات أو الآراء تصدر عن عشاق للفنّ الروائيّ من منطلق الحرص على الجودة والقوة، لكن هناك آراء أخرى متسرّعة، لا تنتمي إلى الموضوعية بصلة، مبنية على عدم فهم بنية الفنّ الروائيّ، وتطالب الرواية بتأدية دور القصة أو النيابة عنها، أو إلغاء الرواية بالتقادم طالما أنها تهدر الوقت ويمكن اختصارها.

لا يقاس الأمر بهذه الطريقة، لأنّ التنوّع أساس الحياة والأدب، والأجناس الأدبية المتعدّدة تساهم في إثراء الحياة نفسها، من خلال مقارنة زوايا مختلفة منها، ومعالجتها وفق شروطها ومقتضياتها الفنية وأدواتها التعبيرية، ونحن نحتاج إلى كلّ هذه الأجناس الأدبية لنغني خرائطنا الواقعية والنفسية والحياتية، ونتعرف إلى وجوهنا وصورنا وأقنعتنا فيها وعبرها..

يحتاج العالم إلى الرواية كما يحتاج إلى القصة والشعر والمسرح والسينما والدراما والموسيقى والفنون كلّها، والسؤال: هل العيش من دون هذه الأجناس والفنون ممكن؟ باختصار، العيش ممكن. لكن أية حياة تلك ستكون؟! ألن تكون صحراء قاحلة؟! يمكن للمرء العيش في ظروف قاسية وتحملها والتكيف معها، لكن سيفتقر دائماً إلى سبل تدلّه إلى ذاته وتضيف معاني

لوجوده، لأنَّ الوجود يثرى ويكتمل بالتفاصيل التي ترسم لوحة الحياة ولا تشوّهها أو تخدش لمعانها.

ربّما يكون الحديث عن وقت مهدور في القراءة ولاسيّما حين تقرأ عملاً تقتنيه بحبة وتوق، حديثاً عن هدر جزء من حياة ثينة يكون التفريط بها استخفافاً بها وعدم تقدير لقيمتها الحقيقية المعبرة!.

* * * * *

تحفظ الكتابة إرثاً إنسانياً متراكماً عبر الزمن، تنتشل المنسيّ والمهمّل من زوايا النسيان والإهمال، تثبتها لتكون علامات على درب التاريخ الطويل، التاريخ الذي لا يضيع بين ركامه أيّ إرث محفوظ. والرواية تكون سجلّ الروائيّ المتمرّد على الزمن.

هل يبحث الروائيّ عن الحقيقة في عمله؟ هل يبحث عن إنصاف في حاضره ومستقبله أم أنّه مشغول بنسج رواياته من دون استجداء آية أحكام مهولة في تعظيمه؟ هل يعبر عن روح عصره حين يللم تفاصيل الأشياء والأحداث المحيطة به سابراً أغوارها ومتعمّقاً في دقائقها؟ هل تراه يستعين بالغموض أو التعقيد أو التبسيط لتقديم رؤاه في القضايا التي يعالجها؟ كيف يمكن لرواية أن تكتسب قوّة لمجابهة الزمن والصمود أمام متغيّراته؟

يقول التشيكيّ ميلان كونديرا في كتابه «فنّ الرواية» إنّهُ في الماضي، كان يعتبر المستقبل القاضي الوحيد المختصّ في النظر بمبدعاتنا وأعمالنا. وإنّهُ لم يفهم إلّا متأخراً أنّ مغازلة المستقبل هي أسوأ ضروب الامتثال، وأنّها تملّق جبان للأقوى؛ ذلك أنّ المستقبل هو دوماً أقوى من الحاضر، إذ أنّه هو الذي سيحكم

علينا. ومن المؤكد أنه سيفعل بدون أي اختصاص يخوله ذلك. ثم يستطرد قائلاً: «لكن إذا كان المستقبل لا يمثل قيمة في نظري، فبمن أربط نفسي: بالإله؟ بالوطن؟ بالشعب؟ بالفرد؟ جوابي صادق بقدر ما هو سخي: لست مرتبطاً بشيء سوى بتراث سرفانتس المحقّر».

وبالحديث عن روح الرواية والعصر يقول كونديرا: إن روح الرواية هي روح التعقيد، وإن كل رواية تقول للقارئ: «إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن». إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمع نفسها إلا بصعوبة في لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده. كما يذكر في موضع آخر بأن روح الرواية هي روح الاستمرار، وأن كل مبدع هو جواب عن المبدعات السابقة، كل مبدع ينطوي على التجربة السابقة على الرواية، لكن روح عصرنا مثبت على الأحداث اليومية التي هي من الاتساع والضخامة بحيث تدفع ماضي أفقنا وتقلص الزمان إلى الهنيهة الراهنة وحدها.

تراث سرفانتس هو تراث الإنسانية جمعاء، لأن الرواية تؤثّق روح عصرها، وتسعى لنقل ما يمور فيه من متغيرات وصراعات تلعب دورها في صياغة المستقبل الذي يكون حكماً مجهولاً يتأمل فيه المرء إنصافاً منشوداً، وغربة لما قد تراكم من مخرجات الأزمنة المفضية إليه.

يشعر الروائي بصيغة ما أنه يعمل ضدّ سطوة الزمن، وما قد يفرضه من تقييد مضر عليه، بحيث يجد نفسه مرتهاً لقوة خيالية عليه الإذعان لها، والبحث عن إرضائها، من دون أن يستدلّ على بلورة صيغة مناسبة للإذعان والإرضاء. يكون التمرّد أقدر وأبلغ هنا، وربما درباً من دروب احتلال مكان في ذاكرة المستقبل نفسها.

هل الروائيّ مدبّج رسائل؟ هل الرواية قناع من أقنعة المراسلات المضمرة في ثناياها؟

تشتمل كلّ رواية على عدد من الرسائل المبطّنة التي يحرص الروائيّ على تغليفها بأسلوب فنّي بحيث يخرجها من قيد المباشرة التي لا تخلو من نبرة وعظية أو تلقينية إلى رحابة السرد الذي يرتقي باللغة ولا يرتكن لقيود مفترضة.

وصفت الرسائل بأنها أطروحات، وهي تخرج من إطار التقييد الحرفيّ للكلمة، ذلك أنّ الكلمة تتّسع بالمدلولات والمعاني وتكتسي من خلالها قوّتها وحضورها في سياقات مختلفة، ولا يكون إبعاد الرواية عن صيغة الرسالة أو تجنيسها بها مذمة بقدر ما يكون تحريراً للمعنى من سطوة استخدام وظيفيّ للكلمة.

يلجأ بعض الروائيّين إلى أسلوب التراسل في أعمالهم، بحيث يعتمدون الرسائل أداة فنّية لبنائها، فترى الشخصيات تتبادل الرسائل فيما بينها، تبوح بما يهّمها وما تعانیه وتعيشه، وتنقله إلى الآخر المتلقّي لها، والذي يمكن أن يمنحه الروائيّ حقّ أن يكون مرسلًا بدوره، أو يبقية في موقع المرسل إليه فقط، يتلقّى رسائل الراوي ويشكّل له جدار حماية من أيّ انزياح، أو يوضع في موقف الملقى على عاتقه تبريره.

كثرت عناوين روايات تبدأ بـ«رسالة إلى..» ويمكن أن يكون المرسل إليه المفترض صديقة، صديقة، ملكاً، نبياً، القدر، إلهاً، مدينة، زمنًا.. وهناك عناوين أخرى استهلّت بـ«رسالة من..» وهنا يكون المتلقّي مضمراً في الرواية، والمرسل آخر قابلاً في ركن ناءٍ.. وهناك صيغ جمع مستخدمة كذلك كأن تكون الرواية «رسائل..» أو «مراسلات..».

يمكن الاتكاء على أطروحات ذات وقع رنان، «رسالة في الطب»، «رسالة في الفلسفة»، «رسالة في الأخلاق».. وغيرها من الرسائل التي تفترض التقدّم للقارئ باعتبارها حمالة علم في ميدانها، وذات مضمون معرفي مهمّ ينبغي استقبالتها وتلقّيها والاحتفاء بها وتقدير المرسل المبدّج لها، لكن استدراجها من سياقها التاريخي لتهيئتها وتوظيفها روائياً يبدو لعبة لا تخلو من تسطيح.

يدرك المهتمّون بالفنّ الروائي أنّ بناء رواية على صيغة رسائل متبادلة بين الشخصيات هي من أساليب البناء التي لا تحتاج إلى قوّة حبكة ولا إلى اشتغال درامي بحيث يكون تشابك الخيوط والمحاور راسماً لعوالم الرواية ومؤثّلاً لها، بل يتصدّر كتحريجة فنيّة لا تحتاج إلى هندسة كبيرة لإتمام العمارة الروائيّة، ويمكن أن يغفّر من خلالها للروائيّ شطحاته وانزياحاته، كما يكون التحرّر من إसार الزمان والمكان قابلاً لتبرير سريع مفترض، وهو أن الرسائل تصنع زمنها.

يمكن للرسائل أن تساهم في تمييع الروايات وتسطيحها، بحيث تتحوّل إلى ثمرات بين شخصيات تائهة تفتقد بوصلة للإبحار في شواطئ السرد الثريّة التي تحتاج مهارة وصنعة وحنكة لمقاربتها والإبحار فيها.

كما يمكن أن توضع الرواية في زاوية يتمّ التضييق عليها، ويتمّ تحويلها إلى «إيميل» فقط.. وهنا تتمّ الإطاحة بالبناء الروائيّ بحثاً عن بهرجة الدخيل المتغنى به، ذاك الذي يفسد ولا يُنجد بأيّ شكل من الأشكال.

* * * * *

تستفيد الرواية الحديثة من تطوّر العلوم الاجتماعية والفلسفة والنفسية لدراسة المجتمعات التي تعالج واقعها، أو تغوص في دواخل شخصيات منحدرّة منها، ذلك أنّ البيئة الاجتماعية تلقي بظلالها التي تتقاطع لتساهم في بلورة صورة المرء المنتمي إليها.

تساعد الرواية على تقريب الصورة العامة، من خلال التركيز على صور قريبة، ومشاهد محدّدة بدقّة، يتعمّق الروائي في تصويرها وتوصيف ملابسها وتأثيراتها، الدوافع التي تقود أصحابها، والوساوس التي تسكنهم حين الرضوخ لدافع يتسيّد ويقود دون آخر قد يتراجع، ومن خلال تقريب الصورة الاجتماعية والتاريخية فإنّها تساهم في زيادة فهم المجتمعات التي تعالج واقعها وتاريخها.

تكون الرواية بمعنى من المعاني العين الثالثة للقارئ، وللکاتب، وللباحث معاً، وذلك من تظهيرها الأفكار المطمورة في الدواخل، وكشفها أسراراً لا يراد توثيقها وإشهارها، وكأنّ من شأن إبقائها سارحة ومتداولة بين أبناء المجتمع شفهيّاً أن تنسى، في حين أن توثيقها روائياً يرفع عنها احتمال النسيان ويوطّنها كعلامة من علامات المجتمع الدالّة على ذهنيّته.

لا يمكن لأيّ روائي أن يستهمل مشواره الروائي بعيداً عن خصوصيته المحليّة، وإن بدأ سيكون ذلك محفوفاً بالكثير من المزالق. والمحليّة تظلّ بؤابة أيّ كاتّب إلى الآخر، ومعبّره إلى أعماقه أكثر، قد يكتشف أثناء الكتابة كثيراً من التفاصيل والأشياء والخبايا عن مدينته وأهلها. ويكون الاشتغال على الرواية بمثابة النظر عبر العين الثالثة، كي يرى ما هو فيه.

فكم من القراء تعرّف إلى واقع أميركا اللاتينية من خلال قراءة أعمال روائيين من مختلف دولها كغابرييل غارسيا ماركيز، خوليو كورتاثار، إيزابيل الليندي، ماريو بارغاس يوسا، إدواردو غاليانو، أرنستو ثاباتو، ألبرتو مانغويل وآخرين كانت وما تزال لهم بصمات واضحة في إيصال واقع مجتمعاتهم وأصوات أبنائها وأحلامهم ومآسيهم إلى الآخرين..

عربياً برزت أصوات روائية خطت خطوة كبيرة في تقريب صورة مجتمعاتها لأبنائها وللآخرين أيضاً، على سبيل المثال تحفل قراءة أعمال الراحل عبد الرحمن منيف بقدرة تحليلية فريدة على تفكيك التاريخ الحديث للمنطقة، والمتغيرات التي اجتاحتها وأثّرت عليها وعلى تفكير أبنائها من خلالها. ولا غنى لمن يودّ فهم التاريخ المصري القديم والحديث، ولمن يودّ التغلغل في فهم الشارع المصري، عن قراءة أعمال الراحل نجيب محفوظ الذي استطاع بإدهاش صياغة عين ثالثة لقارّنه ليكتشف ذاته، والآخر، من خلال قراءته.

يلغي عمل الروائي الحدود بين ما يوصف بالمحليّة والعالميّة، ذلك أنّ أيّ محليّ هو جزء من مشهد عالميّ واسع، وتراكم الأجزاء يساهم في بناء تفاصيل الصورة بين الأمكنة المتباعدة، ويقرب تفكير أبنائها لبعضهم بعضاً، بحيث أنّ أيّ روائيّ هو عالميّ بقدر محليّته، وهو عين وفيّة لذاته وتاريخه وحاضره، لأنّه المتبصّر في التواريخ والمصائر وأصناف البشر، ومن هنا فإنّ الروائيّ مؤرّخ عصره بمختلف تشعباته وتفاصيله، وأحد الناهضين بمهمّة حماية إرثه من الاندثار.

* * * * *

حين يخطط المسافر لرحلته فإنه يضع نقاط العلام التي سيستعين بها، والتي تعينه على إتمام رحلته بالطريقة التي تكفل له راحة وأمانا وسعادة.. تكون تلك النقاط وسائله المساعدة لرسم الخريطة التي ينشد السياحة فيها، أو ربط خطوطها بحيث تكون له خريطته الخاصة ضمن سياق الخرائط المقترحة.

إذا جاز لنا التشبيه، فإن الروائي هو المسافر نفسه لكن في عالم مختلف، ويحتاج مثله إلى نقاط علام رئيسة على درب صياغة عمله الروائي، بحيث يدرك مدى خطورة الرحلة بين شرارة البداية وشهقة الختام، ويتحرك وفق مخطط يضعه لنفسه، أو على الأقل الخطوط الرئيسة له، كي لا يتوه في رحلته الروائية.

الكتابة الروائية هي نزعات في عالم السرد، بحسب تعبير الإيطالي أمبرتو إيكو، عالم الروائي هو عالم الخرائط المتخيلة أو حتى تلك التي يرسمها لنفسه، ولربما حين اختار عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا لروايتهما المشتركة عنوان «عالم بلا خرائط» كانا يحيلان إلى عالم روائي متعدد النقاط والخرائط، ليكون توجيه الأنظار إلى تفاصيل الخريطة الروائية بالرغم من التوجيه بأنه «عالم بلا خرائط».

يضع بعض الروائيين نقاطهم بطريقة تسلسلية تعكس رؤيتهم للأولويات وترتيبها المفترض لديهم، وبؤر التركيز والتصدير التي يعمل ويركز عليها أكثر من غيرها، بحيث تكون تلك نقاط علامه التي يعود للاستئناس بها والدوران في فلكها.

يركّز بعضهم على جمع أكبر عدد ممكن من الحكايات وتسجيلها بشتى السبل، صوتياً وكتابياً وسماعياً، ليستعين بها في بناء عالمه المتخيّل، تكون حكايات الآخرين وملاحظاتهم وأفكارهم ورؤاهم وذكرياتهم من وسائله المساعدة لبناء روايته، وهنا يتداخل مع الصحافي الاستقصائي في تتبّع خيوط قصصه ليصوغها بطريقة وأسلوبه.

هناك آخرون يضعون لأنفسهم نقاطاً علّام مختلفة، لا تكون الحكايات هي الركائز الأساسية بقدر ما تكون رديفة للمحاور الفكرية التي يعملون علة تقديم مقترحاتهم وطروحاتهم لها. مثلاً يضع القضايا التي تهّمه في روايته لتكون مفاتيحه لتشبيك الحكايات واختلاقتها، وتلبس أفكاره للشخصيات التي يخلطها، ويدور في فصوله حول أفكاره الموضوعية مسبقاً، لا تلك التي تسرّبها له الحكايات.

كما أنّ هناك روائيين يفضّلون التحلي بروح المغامرة والمجازفة، يقتحمون غمار رحلتهم الروائية من دون تخطيط مسبق، يسعون إلى التجريب والاكتشاف، يفسحون المجال للأفكار والحكايات كي تتناسل وتكمل بعضها بعضاً، من دون أية نقاط علّام يجبر نفسه بالعودة إليها، أو التقيد بها.. وهذا النوع قد يبدع نصوصاً مميّزة ساحرة باعتباره يعتمد على عنصري المفاجأة والاكتشاف، وقد يخيب ظنّ÷ بحيث يتوه ويتشتت ويبحث عن خيط ينقذه من متاهة الارتجال..

* * * * *

تتجلى رحلة الأديب في عالم الكتابة كمحاولات تظهير لمخاوف الإنسان المعاصر وقلقه الوجودي نفسه، وهوسه بما يحيط به في واقعه، والعزلة التي يتم فرضها عليه بطريقة تجبره على خوض غمار التحدي للظفر بمفتاح الخلاص المتجسد في تفكيك الرموز والعثور على أبواب للخروج من عتمة الداخل والانفتاح على الآخرين بما يشكلونه من تنوع وما يمثلونه من غنى وثراء وتكامل.

يستعير الروائي الأمريكي بول أوستر في روايته «رحلات في حجرة الكتابة» مفهوم الرحلة الذي يشير إلى انتقال المرء من مكان آخر، ويقلب المفهوم بحيث أنه يبقى بطله في مكان بعينه، متحركاً في فضاء مكاني محدود، لكنه يطلق العنان لخياله للارتحال إلى عوالم لا متناهية، تكون الرحلة المتخيلة تحريراً للمفهوم من قيود الاصطلاح اللغوي، وإفساح المجال أمامه للتعبير عن واقع أدبي مختلف.

يخرج أوستر بطله من حدود اسمه وجسمه وحجرته، يدفعه إلى خوض مغامرات الارتحال في خيالات الآخرين عساه يكتشف بعض الأسرار التي تعرفه بنفسه وبهم، لكنه يعيده كل مرة إلى نقطة البداية المتمثلة في التخمين والتأويل والبحث عن مداخل جديدة لخوض رحلات متجددة تدور في فراغها وعتمتها وغموضها وتلغيزها.

تعكس رحلات أوستر في حجرة الكتابة المتخيلة رؤى الكاتب وخیالاته عن الكتابة والحياة، عن الذاكرة والأسى، عن الهوية المفترضة المتغيرة والقلق الذي يلزم صاحبها في بحثه عن مساره في عالمه الإبداعي والخيالي معاً. حجرة الكتابة تكون حجرة القراءة والمعاناة والتخييل والاسترجاع، والرحلة تغدو

بدورها رحلات في ذكريات أشخاص آخرين مفترضين، يؤثثون فضاء الحجره السوداوي بحضورهم المتخيل.

عريباً هناك روائيون عرب تطرّقوا إلى مفهوم الرحلة في دواخل الشخصيات، وأجروا تماهياً بين الرحلة المفترضة في الخارج والرحلة المعكوسة إلى عتمة الداخل، كحالة الروائي اللبناني حسن داوود في روايته الأحداث «في أثر غيمة» التي يصف فيها رحلات متداخلة في أعماق شخصياته، بالموازاة مع الرحلة التي يخوضونها على متن باخرة كبيرة تبهر بهم ومعهم مسافات أعمق في الداخل أكثر منها في الجغرافيا. تكتسب المساحة في عالم الرواية بعداً جديداً مختلفاً عن مفهوم المسافة والمكان في الواقع. وهناك كذلك الروائي الإماراتي سلطان العميمي الذي لجأ بدوره في روايته «غرفة واحدة لا تكفي» إلى توسيع غرفة الكتابة وزاوية التلصص، وتحويلها إلى فضاء شاسع منفتح على الدواخل، وذلك عبر تظهير مخاوف الإنسان ووساوسه حيال ذاته والآخرين.

تحتضر علاقة الروائي بعالمه المتخيل مع مقاربة التداخل والتعالق بين الواقعي والمتخيل، وكيف أن كل واحد يؤثر في الآخر ويتأثر به في دائرة من التأثير والتأثر، وتكون الرحلة المتخيلة كذلك دائرة من دوائر الكتابة والخيال، وتشبه إلى حد ما نزعات الإيطالي أمبرتو إيكو في عالم السرد، تلك النزعات التي كشف فيها عن نظريته لعالم أعماق الإنسان الثري الذي يختزن الكون الشاسع برمته.

* * * * *

تلعب الأسرار التي يمكن وصفها بالدفينة دوراً في توجيه الروائيّ لاختيار موضوعاته التي يقوم بمعالجتها في أعماله، بحيث تغدو تلك الأسرار مفاتيح لخوض مغامرة التجريب ومواجهة الماضي بكلّ مخاوفه والذات بكلّ أسرارها..

هل تكون الأسرار الدفينة بمثابة نقاط عمياء في ذاكرة المرء؟ هل هي كصغار الأفاعي لا تخلو من سموم، بمعنى مجازي، تعكّر على صاحبها هناءته المفترضة وترغمه على البحث عن سبل ليتمّ تظهيرها وتجسيدها كتابياً؟

في حياة كلّ امرئ أسرار معيّنة، يحاول أن يتكتم عليها، ويحتفظ بها كشيء مرغوب منه؛ مرغوب عنه، لا ينوي إيقاظه وإطلاقه في فضاء حياته، لأنّه يروم سلاماً ما من دونها، أو بعيداً عنها، وكأنّ أسرارها هي فتن نائمة عليه ألاّ يحاول إيقاظها بأيّ وسيلة، بل وعليه أن يحاول إبقاءها في عتمتها؛ قرارته، كي تفسح مجالاً لصاحبها أن يخطّط لحياته بمعزل عنها، ويتجاوزها إلى ما يأمل به.

لكن هل بالمقدور التغلب على الرغبة في البوح والاعتراف؟ وهل هذه الرغبة تخبو بمرور السنوات؟ ألا يبقى السرّ مستعراً في وجدان صاحبه؟ ألا يصارع ليتمّ الإفصاح عنه؟

كم من روائيّ كتب عن التحرش الذي تعرّض له في مرحلة الطفولة، وكم من روائية كتبت عن صفاح قربي، وتحدّثت عن معاناتها مع بعض ممّن حاول استغلالها في مرحلة عمرية معيّنة، وبخاصة الطفولة، وكيف قادتها الظروف إلى التورّط في أفعال بعينها.. وكم من مأس شخصيّة تجسّدت في أعمال روائية عكست مآسي الواقع والحياة، وتكون قابلة للإسقاط والتأويل على هذا المجتمع أو ذاك..!

لعلّ الرواية خير مخرج للأسرار الدفينة، وخير وسيلة لتظهرها والإفصاح عنها، فهي من جهة تؤمّن لصاحبها الحماية من أية مساءلة مفترضة، أو تمنحه الردّ الملقن عليها، ومن جهة أخرى يمكن تحميلها للشخصيات الروائية وتسريبها إلى القراء تحت أقنعة روائية.

ويكون الخيال الروائي المتحرّر من قيود الرقابة والاستجواب ردّاً أوحّد على مَنْ قد ينصبّ نفسه قارئاً شرطياً يفكر في تقصّي حقيقة الروائي وأساره المبتوثة في ثنانيا روايته، وما إن كانت مستلّة من حياته الشخصية أو مستلهمة من حياة آخرين لم يتمكنوا من الاحتفاظ بأسرارهم فكشفوا عنها له ليتصلحوا مع ذواتهم بأنهم أفصحوا عنها، وليحموا أنفسهم من جهة أخرى بأنّ إفصاحهم عنها أدرج في سياق يحميهم ويريحهم في الوقت نفسه.

يحاول الروائي كشف أسرار الحياة نفسها، تراه يبحث عن أجوبة لأسئلته، يقدّم مقترحاته كجزء من مساهمته في لعبة الكتابة والحياة، وتكون الأسرار التي ترهق أصحابها وقود الرواية ومفاتيح شخصياتها ومعابر إلى عوالمها..

إن كان الشاعر جبران خليل جبران يقول في قصيدة له «مَنْ باح بالأسرار يشابه الأحمق/ فالصمت والكتمان أحرق بمن يعشق»، فإنّ الأمر مختلف في حالة الكتابة، حيث البوح والإفصاح أحرق بمن يكتب، لأنّه يواجه بها مخاوفه ويخفّف عبرها من رعب الآخرين أيضاً بالحديث عمّا يُخشى الحديث عنه، ويوقظ الفتن ليضع حدّاً لها ويحرّرها من عتمتها، لا ليعيد إحياءها وتوظيفها في صراعات وحشيّة مدمّرة. ولربّما هذه إحدى أسرار الرواية الدفينة نفسها.

هل تخرج كتابة الرواية من سياقها المتعارف عليه كجهد فردي لتدخل في إطار الجهد الجماعي وتصبح ثمرة ورشة عمل مكونة من عدد الكتاب المشاركين فيها؟ هل تواجه الرواية تحديات الاستمرار والمنافسة في عالم الصورة ووسائل التواصل حديثة؟

تصدر بين الفترة والأخرى أصوات تنادي بضرورة كسر نمطية الكتابة الروائية، وفتح حدودها أمام المشاركة من قبل الآخرين، سواء كانوا قريبين أو بعيدين، لتظهر بشكل مختلف، وتكون نتاج جهد جماعي، وثمره تفاعل عدد من المشاركين في الكتابة والتخيل، لكن هل تتقبل الرواية هذه المغامرة؟ هل تهدد الدعوات لكتابة رواية مشتركة بين عدد من المشاركين، محترفين وهواة، مسار العملية الإبداعية وتفتح المجال أمام فوضى الكتابة؟ ألا يمكن أن تكون تجربة في الانفتاح على أفكار الآخرين وترتيبها من قبل المشرف الذي يعد جامع الأصوات وحابك الخطوط وضابط الإيقاع في اللعبة التشاركية..؟

لا يتعلّق الأمر بالحديث عن الكتابة المشتركة بين كاتبين، وهناك عدة تجارب في تاريخ الرواية العربية الحديث، لعلّ أبرزها رواية «عالم بلا خرائط» للراحلين عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا التي تعدّ من الأعمال المميّزة التي صهرت إبداع روائيين كبيرين ومزجت بين أسلوبيهما، ولم تشكّل الكتابة المشتركة عائقاً بين تآلف روحي وفكريّ في عالم الرواية، واللعب في فضاء التخيل، وإنضاج الأفكار في «مطبّخ الكتابة»، بل يتعلق بمسار الكتابة التفاعلية، إذ قد يطرح مؤلف ما فكرته بشكل مختصر وموجز ويستعين بإضافات متابعيه وتعليقاتهم وأفكارهم لبناء فصول عمله، بحيث يكون التفاعل أساس بناء

العمل في العالم الافتراضي، ويتحول القراء والمتابعون إلى مؤلفين مشاركين سواء بإبداء ملاحظاتهم أو كتابة أفكارهم.

وقد تكون دعوة الفرنسي بيير بايارد في كتابه «ماذا لو غيرت الأعمال الإبداعية مؤلفيها؟» مفترضة أفكاراً توصف بالجنونية، وحاملة نوعاً من الكتابة التفاعلية ولكن بطريقة عابرة للحدود الزمانية والمكانية، تراه ينادي بتحويل المؤلفين جزئياً أو كلياً، ونسب أعمال بعضهم إلى آخرين من أجل التحريض على إثارة أسئلة متعلقة بالإبداع والتاريخ والأدب والفن، ويلفت إلى أهمية معرفة المؤلفين ووضعهم في سياقات مغايرة تظهر جوانب لامرئية من شخصياتهم. ويعتقد أن الأدب والفن قد يجدان نفسيهما وقد تحولا في المستقبل، بينما تفتح مجالات على سعتها للبحث العلمي، إذا ما قبلنا نهائياً الانتهاء من الصلة التي لا فكاك منها التي تربط بين المؤلف وعمله.

لعل أهم ما يميز العملية الأدبية الإبداعية ويضمن مستقبلها هو القدرة على الانفتاح وكسر القيود، وحتى إن ظهرت تجارب لا ترتقي إلى المستوى المأمول، فإنها تكون قد أشارت إلى نقطة بعينها وشكلت حقل تجارب في ميدان مشرع على التجريب والتجديد.

تبقى التشاركية في الإبداع وإمكانية ذلك في عالم الرواية مسألة تحدّ، لأن طبيعة الرواية تختلف عن طبيعة السينما أو الدراما وقد ينطبق عليها المثل الشعبيّ القائل: «إذا كثّر الطباخون احترقت الطبخة».

* * * * *

يكاد المستقبل يغيب عن اشتغالات كثير من الروائيين المعاصرين في العالم العربي، ممّن يظنون أسرى الماضي، يهاجرون إليه في أعمالهم بحثاً عن أمان غائب، في مسعى للتهرب من الاستحقاقات التي يفرضها الواقع والمستقبل عليهم، يتجاهلون الحاضر بثوراته وحروبه وجنونه وأحلامه وكوابيسه، يرتحلون إلى أزمنة بعيدة مؤثرين سلامة مفترضة على الواجب الذي يلقيه على عاتقهم موقعهم الذي وضعوا أنفسهم فيه، كحملة لنيران الفكر والحلم والكلمة معاً.

لا يخفى أنه قد يكون شيء من التوجّه نحو الماضي ماثلاً في البحث عن جذور الإشكالات التي ما تزال فاعلة مؤثرة في حياة العربي والشرقيّ عموماً، سواء كانت متعلّقة بطريقة فهمه وتفسيره وتأويله لأحداث ذاك الماضي وأساطيره، أو محاولة إزالة بعض من غشاوة تبدو متراكمة بفعل ممارسات المستبدين من رجال دين مستغلّين وطغاة يستغلّون الدين ورجال الدين معاً في سبيل إدامة سلطتهم وامتيازاتهم.

هل يستقيم التفكير بأيّ تصوّر للمستقبل من دون نبش الماضي وإزالة التقديس عن كثير من وقائعه وشخصياته في محاولة لفهم ملابساته وتفاصيله، وما قد تخبّئه من أسرار من شأنها تمهيد عتبة أولى من طريق شاقّ طويل نحو البحث عن الصورة المستقبلية المأمولة.

هل يُنتظر من الأديب أو المثقّف أن يقوم بحلّ مشكلات قرون وقرون، وكيف له أن يساهم بتعبيد طريق فكريّ نحو مستقبل مغاير لخطّ الماضي الملعوم؟ ألا يتمّ تحميل المثقّف أكثر من طاقته بزعم امتلاكه لرؤوس أفكار قد تلعب دوراً، مهما بدا صغيراً، في تخطّي عقبات التاريخ والمضيّ في درب الأحلام التي قد

تجد تجسيدا على الأرض لا الآلام التي تتغول في النفوس وتظل
تنكأ الجراح..؟

في الفترة الأخيرة ظهرت أعمال لروائيين عرب اشتغلوا على
هواجس المستقبل وحاولوا استشراف التغيرات المحتملة التي
استقرؤوا جوانب منها في أعمالهم، استشفروا المستقبل انطلاقاً
من وقائع ماضية وحوادث راهنة. من هؤلاء الروائيين واسيني
الأعرج في روايته «العربي الأخير 2084»، المصري محمد ربيع في
روايته «عطارد»، اليمني حبيب عبد الرب في روايته «حفيد
سندباد».

بالنظر إلى الخطوط التي بنيت عليها بعض الأعمال، يمكن
تلمس ما استشفه الكتاب من إنذار بعنف أشد خطورة من
العنف الموجود في الواقع، وعدم القدرة على مواكبة التطور
المتسارع في مختلف جوانب الحياة في العالم الحديث، والعودة
عن المحاولة نظراً للانشغال بتصفية الأحقاد المتراكمة التي لا
يبدو أنها قد تستدل إلى حلول أو تسويات في زمن قريب.
وهنا يكون السؤال عمن قد يكون أجدر بالمتقف على تفكيك
أحقاد التاريخ المتفجرة ونزع القداسة عنها في محاولة جريئة
للمضي نحو مستقبل أكثر أماناً وأقل حقدًا وصراعاً..؟

* * * * *

هل هنالك وصفة سحرية في الكتابة؟ إذا افترضنا وجود مثل
هذه الوصفة، فهل يمكن تعلمها أو تعليمها؟ كثيرة هي
المحاولات والورشات والمحترفات الكتابية التي تسعى إلى تنمية
وصقل أدوات بعض الراغبين بخوض غمار عالم الكتابة والأدب،
وربما ينطلق بعضها من فكرة أن بالإمكان استلهاً تجارب

نجاح وتقليدها بحيث تكون وصفة تقليدية لتحقيق النجاح المنشود أو الشهرة المأمولة أو الثراء المتخيّل.

الأمريكية دوروثي براندي (1890 - 1948) تعتقد أن على الكاتب التدرب على الكتابة الصحفية إن كان ينوي كتابة الأدب، لأن مهنة الصحافة تعطيه درسين على كلّ كاتب أن يتعلّمهما، وهما: أولاً إمكانية الكتابة لفترات طويلة بدون الإحساس بالتعب، وثانياً عندما يتخطى الإنسان مرحلة التعب الأولى، يجد بأنّ هناك طاقة كامنة لا يمكن تصوّرها، يصل الإنسان حينها لما تصفه بالرياح الثانية الشهيرة.

كتبت براندي في كتابها «لياقات الكاتب» أن هناك وصفة سحرية للكاتب، لا يتعذر تعلمها، وتوجد طريقة ما لذلك، وقد يتعرف عليها بعض الكتاب عن طريق صدفة سعيدة، أو قد يطوّرونها بأنفسهم، وهو ما يمكن تعليمه جزئياً. تذكر أنّ هناك صعوبات تقنية وأخرى غير تقنية، منها مثلاً صعوبة الكتابة بشكل عام، وقد تتعلّق بتجربة الكاتب العملية وممارسته الدأبة، وهناك حالة المؤلّف لكتاب واحد، وتكمن الصعوبة في أنّه حرّر نفسه من بعض أعباء سيرته الذاتية ثمّ يجد نفسه عاجزاً عن إنجاز عمل آخر، وقد تبعده هذه الصعوبة عن عالم الأدب. ثم تجد أنّ الكاتب الموسميّ يعاني صعوبة العثور على ذاته الكتابية، وبلورة شخصيته الأدبية، لأنه يظلّ مناسباتياً، وبعدها تشير إلى أنّ الكاتب «النتيئ» يعجز عن إخراج قصّة واضحة المعاني وسهلة الفهم.

تدقق براندي على جانب هام في بناء شخصية الكاتب، وهو الجانب الذي يحوي النضج، التمييز، التوازن، والعدل، وتصفه بأنه جانب الشخصية الحرفي العامل، والناقد أكثر من جانب

الفنان، ومع ذلك يجب أن يمر الجانب الحرفي باستمرار عبر جانب طفولي وعاطفي وإلا لن يكون الناتج عملاً فنياً، وتنبه إلى أنه إذا ما انحرف أي جانب من جوانب الفنان وخرج من تحت سيطرته سيكون الناتج عملاً فنياً سيئاً، هذا إذا كان هنالك عمل أصلاً. وتعتقد أن مهمة الكاتب هي أن يوازن بين هذا الجدل في طبيعته، أن يجمع جوانب كل شخصية «الحرفي والفنان» في شخصية واحدة متكاملة، وأول خطوة باتجاه هذه النتيجة الموعودة هي فصلهما عن بعضهما في كل ما يتعلق بالاهتمام والتدريب. وتلفت إلى إمكانية تدريب الجانبين للشخصية لكي يعملان بانسجام، وأول خطوة هي أن يعرف الكاتب أنه لا يعلم نفسه كشخص واحد، بل كشخصين.

يتقاطع التركيّ أورهان باموك (نوبل 2006) في حديثه عن جوانب شخصية الأديب في كتابه «الروائيّ الساذج والحساس» مع بعض تصوّرات براندي عن العملية الكتابية وعن شخصيات الكاتب وعمله، لكنّه يتبعد عن أيّ حديث عن وصفة سحرية مفترضة، ربّما لأنها تظلّ بعيدة عن واقع التجربة والكتابة.

* * * * *

هل يمكن بيع الماضي؟ هل يمكن شراء أنساب مجيدة عبر شراء حكايات ملفقة عن أجدا مفترضين؟ هل يمكن التحايل على الزمن ونسج روايات عن تواريخ متخيلة؟ هل يكون التاريخ بضاعة للبيع والشراء وعرضة للتلفيق والتحايل؟ أية لعبة ينهض بها اللاعبون بالتواريخ والأزمنة والشخصيات والمصائر؟ هل يتحوّل تبييض الماضي إلى لعنة مستقبلية سوداء على المزوّرين..؟

هذه بعض الأسئلة التي يثيرها عدد من الروائيين في أعمالهم الروائية التي تنبش بنية الزيف والتزوير التي تسود في واقع الفساد، وبخاصة في الحقب والأزمنة التي تنتعش فيها الأكاذيب وتطفو شخصيات وجدت نفسها في واجهة الأحداث منقطعة عن ماضٍ يكفل لها الاستمرار، أو يضيف عليها مشروعية متخيلة.

الروائي الأنغولي الأنغولي جوزيه إدواردو أغوالوزا أثار في روايته «بائع الماضي» أسئلة مقارنة تنبش صميم عملية تزوير الحكايات واختلاق بطولات لافتة أو أنساب مجيدة بغية إلbas أصحابها زياً مخادعاً ليمارسوا من خلاله تضليلهم ومزيرهم لغاياتهم الآنية والمستقبلية، ويحققوا عبره أهدافهم المتمثلة في البحث عن السلطة والنفوذ والاعتبار.

وكان الإيطالي أمبرتو إيكو (1932 - 2016) قد أطلق سهام التشكيك الروائي بالتاريخ المدون برمته في روايته «مقبرة براغ»، فكان بطله سيمونيني مثال المزيّف المزور بائع الحكايات والأكاذيب ومختلق الأساطير، لدرجة أنّه غدا بنفسه أسطورة زمنه المزيّفة.

هناك عدد من الروائيين العرب اشتغلوا في أعمالهم على ثيمة التزييف الذي يتعرّض له التاريخ، سواء الرسمي الذي تدوّنه السلطة، أو الشخصي الذي يبحث أصحابه من خلال اختلاقه وتلفيقه عن مجد متخيل أو سلطة مفترضة منشودة، أو اعتبار مفقود، من هؤلاء العراقي مرتضى كزار في روايته «السيد أكبر أصغر» التي تناول فيها جزءاً من الحيل التي يلجأ إليها بعض الباحثين عن أمجاد ماضوية متوهمة، بحيث تكون شجرة النسب التي يراد رسمها عتبة لدخول زمن الكذب والتضليل،

زمن الخديعة والإيهام، زمن شراء الذمم والأنساب والتواريخ.

كما عالج الإرثري حجبى جابر في روايته «لعبة المغزل» مسألة اللعب بالوقائع والتواريخ وتلفيق حكايات أو تحويلها بما يجعلها ملائمة لتوجهات السلطة الحاكمة التي تحكي حكاياتها المقدّمة على أنها الأصدق، والتي يكون من شأنها التضييل بدورها، والإيهام باستحقاقها وجدارتها بما هي فيه، أو بما وصلت إليه. وتدور الحكايات حول مركز بعينه، وهو الطاغية الذي يتدخل في رسم صورته المعظّمة عبر الشطب والتحوير والتزييف والادّعاء.

يبرز الروائيون أنهم ليسوا بائعي كلام أو أوهام بل هم نازعو أقنعة المتوهّمين المضللّين، ويؤكّدون في أعمالهم أنّ اللعب بالتاريخ جزء من اللعب بالمستتبل، وتحديد للمسار الذي ينبغي أن يسير عليه القارئ والمتابع واللاحق، وتغيير مسموم يدخله المتلاعبون على الزمن، كما أنّه جزء من عمليات بيع وشراء بأشياء لا تقدّر بثمن، ولا يمكن عرضها في أيّ سوق، وهي أولاً وأخيراً تعدّ على حقوق الأجيال القادمة في المعرفة، وتشويه للحقائق وتعمير لسياسات بعينها قد تنقلب على نفسها وأصحابها ومنظومتهم التلفيقية بين زمن وآخر.

* * * * *

أودّ أن أشير إلى أنني لم أضع أية مراجع أو مصادر، وذلك من منطلق عدم الإثقال على القارئ من جهة، والرغبة بالخروج عن التقييد المفترض إلى رحابة المتعة المأمولة، ولأنّه من جهة أخرى، هناك سرعة في الوصول إلى المراجع والمصادر لمن أراد التعمّق أكثر..

هنا مفاتيح أرجو أن تكون مثيرة للقارئ كي يمسك بزمامها، أو يرتحل على الدروب التي يمكن أن تنيرها أمامه.. وهذا هو المراد لأي كاتب، أن تكون كتابته محرّضة على البحث والتفكير والاقتفاء.. وقبل هذا وذاك ممتعة ومفيدة..

* * * * * *

الرواية والأوبئة

كيف رسمت الفيروسات مسارات البشر ومصائرهم؟

عالج كثير من الأدباء عالم الأوبئة في أعمالهم، وصوروا فيها ما يتعرض له الناس من جوائح تصيبهم في مقتل، وتفتك بهم، وتضع الحياة البشرية على المحك، بحيث تفرض عليهم ممارسة طقوس خاصة، أو سلوكيات دفاعية في مواجهة أعداء مجهولين غير مرئيين يتربصون بهم ويفتكون بحضارتهم وحياتهم ووجودهم.

استجاب الأدباء لتأثيرات الأوبئة على حركة التاريخ، ومسار الحياة، وقاموا بتوليف أعمالهم بناء على سبل متخيلة تبلور عوالم مبتكرة، انطلاقاً من أحداث ووقائع تاريخية، أو مفترضة، تحذر من جوائح خطيرة، أو ترصد تداعيات أوبئة فتاكة تهدد الحياة البشرية وتفتك بالحضارة وتعيد صياغة أسئلة الوجود والحياة والموت..

أظهر الأدباء أن الأوبئة ليست عنصراً دخيلاً على التاريخ والحياة، بل هي جزء مكمل لصورة الحياة، وحلقة في دورة التاريخ التي تعيد تكرار نفسها بصور ومشاهد مختلفة كل مرة، طاحنة البشر في أزمنة وأمكنة مختلفة، ومعرضة إياهم لاختبارات تهدد وجودهم، وتعيدهم للتفكير والتدبر في واقعهم وحالهم ومصيرهم.

من الأدباء الذين اقتحموا عالم الأوبئة المتخيلة أو الي كانت جزءاً من تواريخ وأحداث وأزمنة سابقة، الإيطالي جيوفاني بوكاشيو في عمله الريادي «الديكاميرون»، والإنكليزية ماري

شيلي في روايتها «الإنسان الأخير - الطاعون»، والفرنسي ألبر كامو في «الطاعون»، والبرتغالي جوزيه ساراماغو في رائعته الروائية «العمى»، بالإضافة إلى آخرين تناولوا تداعيات الأوبئة أو تأثيراتها الخطيرة على المجتمعات أو الأفراد، كغابرييل غارسيا ماركيز في روايته «الحب في زمن الكوليرا»، أو الأميركي كورماك ماكارثي في روايته «الطريق»، والروسي يفغيني فودولازكين في روايته «لاوروس» وغيرهم من الأدباء هنا وهناك.

طاعون مميت

في رواية «الديكاميرون»، وتعني الأيام العشرة باليونانية، يحكي جيوفاني بوكاشيو (1313 - 1375) مئة حكاية تروى خلال عشرة أيام على السنة عشرة شباب؛ أعمارهم بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين، هم سبع نساء وثلاثة رجال، يلتقون في كنيسة سانتا ماريا الجديدة، ويتفقون على الهرب من وباء الطاعون الذي اجتاح فلورنسا في العام 1348، ويذهبون للعيش في قصر فخم في الريف على مقربة من المدينة.

يستهل بوكاشيو بوصف دقيق للوباء، يقول بأن الحياة تنفلت هاربة، ولا تنتظر ساعة واحدة، ويكون عام 1348 عام الموت، الناس يوضعون أفواجاً في القبور، الطاعون الأسود؛ ذاك الوباء القروسطي الذي أزهق من الأرواح أكثر من أي حرب، قد دخل بيوت فلورنسا الغنية وعاث بها خراباً، وكان كثيرون قد ماتوا عندما قررت نساء الديكاميرون السبع مغادرة المدينة مع الشبان الثلاثة والهرب ليبعدوا عن أذهانهم ما عاشوه من أهوال.

يشير إلى أنه ليس فلورنسا وحدها، ولا إيطاليا، وإنما أوروبا بأسرها تحولّت إلى مسرح يجتاحه وباء رهيب قضى على ربع سكان القارة، ولم تنمّج من الوباء أية أمة أوروبية، بل كان له تأثير كبير على الأحداث العسكرية والسياسية، ولم يكن بمقدور الأطباء والأدوية إيقاف الوباء، وبلغت إلى أنه بالنظر إلى أعداد الجثث التي كانت تكثر كل يوم، فإن المقابر لن تعدّ تتسع لدفّهم، وحفرت قبور جماعية كبيرة جداً، لدفن مئات الموتي الذين كانوا يجمعون فيها.

يحي في الفصل الأول الذي يعنونه باليوم الأول، أن وباء الطاعون المميت تفشى في مدينة فلورنسا، وأنه عن طريق كائنات سماوية، أو بسبب أعمالهم الجائرة، أصاب غضب الرب العادل البشر الفانين بهذا الوباء، وكان قد ظهر قبل سنوات من ذلك في أقاليم المشرق، حيث حصد ما لا حصر له من الأرواح، وواصل تقدمه المدمر، وانتشاره المخيف باتجاه الغرب.

يقول إنه لم تجد آنذاك أية احتياطات أو عناية بشرية، مثل تنظيف المدينة على يد عاملين معينين لهذا العمل، أو منع دخول أي مريض إلى المدينة، أو تقديم نصائح جمّة لحماية الصحة والوقاية، أو القيام بأعمال خير كثيرة، أو الابتغال إلى الله في مواكب جماعية، أو بتضرعات الناس الأتقياء.

يسرد كيف أنه لم يجد أية علاج نفعاً في مواجهة الوباء القاتل الذي اكتسب قوة هائلة، وكان المرضى ينقلونه إلى الأصحاء حين يتصلون بهم، مثلما تنتقل النار إلى الحطب الجاف حين يكون قريباً منها، وواصل انتشاره باطراد إلى حد لم يعد معه التحدث أو التعامل مع المرضى وحده ينقل عدوى المرض، وإنما كذلك ملامسة ملابس المرضى أو أي شيء استعمله المصابون أو لمسوه.

يوه إلى أن تلك الأحداث والتفاصيل أحدثت مخاوف شديدة وتخييلات متنوعة فيمن ظلوا على قيد الحياة، فكانوا جميعاً تقريباً يتطلعون إلى هدف وحيد وقاس وهو تجنب المرضى والهرب منهم ومن أشياءهم، معتقدين أنهم بذلك يحفظون حياتهم، وكان البعض يعتقد أن العيش باعتدال والابتعاد عن كل إفراط لا لزوم له يعينهم على مواجهة تلك المحنة الرهيبة، فراحوا يجتمعون في جماعات، ويعيشون بعيداً عن الآخرين، معتكفين في بيوت لا وجود لأي مريض فيها، يستمتعون بالموسيقى وغيرها من المتع التي كانت في متناول أيديهم.

وتحكي الإنكليزية ماري شيلي (1797 - 1851) في روايتها «الإنسان الأخير - الطاعون» أنه في غمرة الحرب بين العثمانيين واليونانيين، وحين كان العثمانيون يحاصرون تيكيرداغ، وكان اليونانيون منهمكين في استعداداتهم، وإرسال التعزيزات، وعلى شفير مواجهة عدوهم في المعركة، نظر كل فريق إلى تلك المعركة كلقاء حاسم، ففي حال انتصار اليونانيين ستكون القسطنطينية هدفهم التالي.

وتروي أن بطل الرواية ريموند نهض بعد تعافيه ليباشر مهام القيادة، ولم تقف برديتا في طريقه، إنما اشترطت أن ترافقه، ولم ترد شيئاً من حياتها إلا مشاركته، راضية بأي طريق شاء. وتذكر أنه لم يرعها أي شيء من أمر المعركة التي كانوا مقبلين عليها، فقد كانت تثق بأن معارة ريموند ستنجيه من الخطر، ولكن رعبها كان من شيء آخر ألا وهو الطاعون.

وتحكي شيلي كيف أن الطاعون الذي تصفه بعدو البشرية أطل برأسه الأفعواني، في بداية يونيو، حول ضفاف النيل، وانتقل إلى أجزاء من آسيا، لم يسبق له الظهور فيها من قبل، وحل في

القسطنطينية، وبدأ يحصد أرواح الكثرين فيها، بشكل أكبر من الحرب نفسها وأقصى.

تورد بعض الأحاديث التي كان يتخللها شيء من الخرافة والسحر، حيث يقف الجنود اليونانيون على أسوار مدينة خالية من السكان ومن الجنود المدافعين عنها، لكنهم لا يجرؤون على اقتحامها، ويتراجعون خوفاً من وباء الطاعون الذي يفتك بها، ومن خشيتهم أن يكون ذلك عقاباً إلهياً لهم.

تنقل على لسان بعضهم أنهم على استعداد لأن يكشفوا صدورهم ولو ألف مرة أمام طلقات الأتراك وسيوفهم، وأن يموتوا بمجد فداء لليونان، لكن لن يغامروا بالموت أكواماً ككلاب مسمومة في الصيف، جراء استنشاق هواء المدينة الموبوء، وأنهم لا يجرؤون على مواجهة الطاعون.

ثم تورد رأياً آخر على لسان ريموند يستنكر ويتساءل ألا يضرب الطاعون إسطنبول كل عام، فلماذا التعجب إن سبب هلاكاً أكبر في وقت الحصار والجوع والحر الشديد والجفاف، ويعتقد أنه ليس الطاعون ولا الخطر المحدق ما يجعلهم كالطيور في موسم الحصاد، ترتعد فرقاً من فزاعة، فتحجم عن النبت العاجز، بل هي الخرافات التي تجعل عزم الأبطال كلعبة تنس الريشة في يد الحمقى.

تنوه إلى أنه لم يجد التعقل شيئاً مع المشاعر المهتاجة، ولم تجد المحاولات بالإقناع أن حدة الطاعون ستخف حين يأتي الشتاء، وتحتج إحداهن بأنها عاشت شتاءها الأخير، وسينقش تاريخ عام 2092 على قبرها، وأنها ترى أمامها جفاف حياتها، وسقوطها من حافة الحياة إلى مجاهل العالم الآخر الكئيب.

أما الفرنسي ألبير كامو (1913 - 1960) الذي حاز جائزة نوبل للآداب سنة 1957، فينقل في روايته «الطاعون» عبر راويه الطبيب برنار ريو جانباً من فلسفته، حيث تقع الأحداث في مدينة وهران الجزائرية التي تكون مسرحاً لأحداث الرواية التي تتحدث عن وباء الطاعون الذي يبدأ بالفتك بالناس هناك، وتكون وهران نموذجاً أو ترميزاً لغيرها من الأمكنة التي تعيش أزماتها الخاصة بدورها.

يحكي أن كلمة الطاعون لفظت للمرة الأولى على مسمع الطبيب ريو الذي كان يشك بأمر وباء يجتاح المدينة بعد رؤيته لجردان ميت ودم مبصوق على الأرض، ويذكر أنه في الواقع أن البلياء هي شيء شائع، ولكن المرء يصدقها بصعوبة حين تسقط على رأسه، وأن العالم عرف من الطواعين ما عرف من الحروب، ومع ذلك فإن الطواعين والحروب تفجع الناس دائماً.

يسرد أن البلية ليست في مقدور الإنسان، ومن أجل ذلك يقول المرء لنفسه إن البلية غير حقيقية، إنها حلم مزعج سيمر، ولكنه لا يمر دائماً، ومنحلم مزعج إلى حلم مزعج، يمر الناس أنفسهم، والإنسانيون بالدرجة الأولى، لأنهم لم يتخذوا حيبتهم، ويتساءل اني للناس أن يفكروا بالطاعون الذي يلغي المستقبل والتنقلات والمناقشات، وأنهم كانوا يعتقدون أنهم أحرار، ولن يكون أحد حراً ما دامت ثمة بلياء.

يقول راوي كامو إن الطواعين الثلاثة الكبرى التي عرفها التاريخ قد كبدت البشرية زهاء مئة مليون نسمة، وأن من يشترك في

الحرب لا يكاد يعرب ما عسى يعنيه رجل ميت، وأنه لما لم يكن للرجل الميت أي وزن إلا حين يرى ميتاً، فإن مئة مليون جثة منتشرة عبر التاريخ ليست إلا دخاناً في المخيلة.

يعبر عن حالة الهلع التي أُلْمِنَ بالمدينة حين تم الإعلان عن تفشي الوباء، حين أعلنوا الطاعون وأقفلوا المدينة، وأصبح الطاعون حينها قضية الجميع، وحتى ذلك الحين، كان كل مواطن، بالرغم مما حملته له الأحداث الفريدة من مفاجأة وقلق، يتابع شواغله كما يستطيع في مكانه المعتاد، وكان مقدراً لذلك أن يستمر دون ريب لولا أن الأبواب أغلقت، فأدرك الناس جميعاً، بما فيهم الراوي نفسه، أنهم أصبحوا متساوين، وينبغي أن يتدبروا أمرهم، وهكذا أصبح شعور فردي كشعور الانفصال عن كائن حبيب، شعور شعب بكامله، منذ الأسابيع الأولى، ومع الخوف، الألم الرئيسي الذي يحمله زمن هذا النفى الطويل.

يتحدث كامو كذلك عن القطيعة التي فرضت وسادت على المدينة بفعل الطاعون، وأنه حتى لذة الكتابة البسيطة حرمت على الناس، وأصبحت المدينة مقطوعة عن سائر البلاد حيث المواصلات العادية، ونشر قرار جديد، يحرم تبادل أي مراسلات، خوفاً من أن تصبح الرسائل وسائل لنقل العدوى.

في حين يتخيل البرتغالي جوزيه ساراماغو (1922 - 2010) الحائز جائزة نوبل للآداب سنة 1998، في روايته «العمى» وباء مجهولاً يجتاح المدينة ويعمي أهلها جميعاً، بما يبدو كأنه نوع من العقاب، أو الاختبار للإنسانية الإنسان في مواجهة قوى خارقة تنكل به، وتفرض عليه البحث عن بارقة ضوء في قلب الظلام الذي يغرقه فيه.

يصيب العمى رجلاً في الشارع فيسقط، ثم حين يتحلق حوله الناس لتقديم المساعدة له، يرفع يديه إلى عينيه ويومئ، يقول إنه لا يرى شيئاً، ويبدو أنه قد غطس في ضباب أو سقط في بحر حليبي، ويستدرك شخص بالقول إن العمى مختلف عما يقول، وإن العمى أسود، بحسب ما يقولون، في حين أنه يرى كل شيء أبيض.

يصف العمى بأنه بلوى مرعبة، وقد تبقى محتملة نسبياً إذا ما احتفظ الضحية التعس بذاكرة جيدة، ليس فقط فيما يخص الألوان، إنما أيضاً فيما يخص الصور والخطط، الوجوه والاشكال، مفترضاً أن ذلك الشخص لم يولد أعمى، حتى وصل بتفكيره إلى حد الاعتقاد بأن الظلمة التي يعيشها الأعمى ليست ببساطة أكثر من غياب الضوء، وإن ما نسميه عمى هو ببساطة شيء ما يغطي مظهر الأشياء وكينونتها، يتركها سليمة خلف حجاب أسود.

يتوغل ساراماغو في تحليل سلوكيات البشر الذي يتعرضون للإصابة بجائحة العمى، وكيف تتغير سلوكياتهم وشخصياتهم، ويتحولون إلى أناس مختلفين، ويحكي على لسان زوجة الطبيب الذي يصاب بدوره بالعمى، أنها تعلمت ما يكفي لتعرف أن العمى ليس مرضاً ينتقل بالعدوى مثل الوباء، ولا ينتقل بمجرد أن ينظر الأعمى إلى آخر بصير، وأن العمى مسألة خاصة بين الفرد وعينه اللتين خلق بهما، لكنه يغدو وباء غريباً يفتك بالناس.

يلتقط ساراماغو بعض النقاشات التي تدور بين من أصيبوا بالعمى في المكان الذي يتم الحجر عليهم فيه، تراه يستنطق شخصياته ويقول إن الخوف قد يسبب العمى، وأن الناس كانوا

عمياناً تماماً، وفي اللحظة التي أصيبوا فيها بالعمى، أعماهم الخوف، وسوف يبقوهم عمياناً، وان العمى أصبح كل ما لديهم حينها. وتكون زوجة الطبيب بمثابة ضمير المدينة، تخبر زوجها برأيها، وأنها لا تعتقد أنهم أصيبوا بالعمى، بل تعتقد أنهم عميان، عميان يرون، بشر عميان يستطيعون أن يروا، لكنهم لا يرون.

وعربياً هناك بعض الروائيين حاولوا خوض تجربة تصوير الأوبئة في أعمالهم، وتفكيك تأثيراتها الخطيرة على الناس، سواء بجعل الأوبئة مركز العمل ومنحها البطولة جزئياً أو كلياً، منهم الراحل نجيب محفوظ الذي صوّر في روايته «الحرافيش» مشاهد عن اجتياح وباء لحارة مصرية، وردود فعل الناس إزاءه، وكذلك فعل اللبناني ربيع جابر في روايته «أميركا» حين تحدث عن الكارثة التي تسببت بها الإنفلونزا الإسبانية التي فتكت بملايين البشر..

أما السوداني أمير تاج السر فقد أعطى بالطلوة بشكل شبه كامل للوباء روايته «إيولا 76» التي يقدم فيها صوراً مرعبة عن تفشي فيروس إيولا الفتاك في السبعينيات في دول إفريقية، منها السودان والكونغو، وكيف يقوم بتدمير الحياة أنى وصل في اجتياحه ودورته الكارثية، ويبدو أن خلفيته الطبية، باعتباره طبيباً، ساعدته في الإيغال بالتفاصيل المتعلقة بالفيروس وما يتسبب به من فجائع قاسية.

ومن خلال استعراض جوانب من تجارب روائية يمكن القول إن كثيراً من الأدباء حاول فهم أسرار الجوائح، ولعنات الفيروسات التي تنخر بنية الحضارة الإنسانية، وتلقي بكثير من البشر إلى التهلكة، وتعيد طرح أسئلة التقدم والتطور إلى الواجهة،

بحيث ترغبم البشر على الإقرار بعجزهم قدراتهم المحدودة على مواجهة المجهول الذي يترصد بهم، ويفرض عليهم جبروته وسطوته، يجردهم بذلك من تجبرهم وطغيانهم، ويجبرهم على التعاطي بتواضع مع مسؤولية الحياة وأسئلة الوجود وتحديات الواقع والمستقبل.

تخيّل وباء يصيبك بمجرد السمع

يطلق الأميركي تشاك بالانيك في روايته «أغنية المهد» عن وباء غريب يمكن أن يصيب البشر، ويفتك بالحياة الإنسانية، ويختبر قوة الإنسان ومناعته وصموده وجبروته إزاء المحن التي قد تحملها الطبيعة له، أو تلك المتخيلة التي يمكن أن تصيبه، وتداعياتها وتأثيراتها الخطيرة على الحياة برمتها.

يروي تشاك بالانيك، وهو روائي أميركي ذو أصول فرنسية وروسية وأوكرانية، ولد عام 1962، في واشنطن، عما وصف بالأوبئة النفسية والأسرار الدفينة التي تلعب دوراً كبيراً في توجيه حياة المرء تجاه هذا الجانب أو ذاك، وتحدد له مساره، وربما مصيره في كثير من الأحيان. ويحكي عن حصار التكنولوجيا للبشر، وكيف يكون هناك إدمان عليها، إدمان على التشويش وعلى خلط التفاصيل ببعضها للهروب من الاستحقاقات المؤجلة دوماً..

يحذر بالانيك في روايته (التنوير، ترجمة هشام فهمي) من وباء يتسبب به التلوث السمعي، والضجيج الذي يسمم الأجواء، وما تغرق به وسائل الإعلام الناس من موسيقى صاخبة، أو مزعجة، تسبب لهم الضغط وتبقيهم تحت أعباء الاضطراب

لاستقبال ما يتم إرساله لهم من مخططات تستهدف أمانهم النفسي، ودفاعاتهم الداخلية التي يتم تجريدهم بناء بشكل ممنهج.

الراوي كارل ستريتور، صحفي استقصائي يحقق في أسباب بعض جرائم القتل، يصور مشاهد مرعبة وهو يخاطب القارئ ويطلبه بتخيّل وباء يصيبه بمجرد السمع، ويسأله تخيل الرعب، وتخيّل عصر ظلام جديد. ويقول لقد جاء الاستكشاف والتجارة بالطاعون الأول من الصين إلى أوروبا، لكن في وجود الإعلام صارت لدينا وسائل كثيرة جداً للنقل.

كما يمضي في سؤاله التخيّل، يكتب مطالباً بتخيّل الكتب تحترق، والشرائط والأفلام والملفات، وتخيّل التلفزيونات والراديوهات وهي تغذي المحرقة الكبرى، وتخيّل كل تلك المكتبات وقد تمسكت بها ألسنة اللهب في قلب الليل، ويسير في السيناريو الكارثي بالقول إنه سوف يهاجم الناس محطات موجات الميكروويف ويبترون كابلات الألياف البصرية بالفؤوس.

يشطح في التخييلات وأسئلة التخييل المفروضة، يكمل توجيه الخطاب لقارئه المفترض، تخيل الناس وهم يرددون الصلوات والتراتيل طوال الوقت لإغراق أي صوت آخر قد يأتي حاملاً الموت. سوف يضغطون أيديهم على آذانهم وقد نأوا عن كل أغنية أو كلام يحوي الهلاك في طياته كما يسمم المخبولون زجاجات الأسبرين. كل كلمة جديدة، كل شيء لا يفهمونه بالفعل سوف يصير مشتبهاً به، خطيراً متجنباً. حجر صحي ضد وسائل الاتصال.

يؤكد بالانليك في روايته أن الناس مقبلون على رعب جديد في كل مرحلة من مراحل تاريخهم، وأن أغنية المهد تكون وباء سمعياً، حيث يكون هناك عالم مختلف، عالم يعي الجميع فيه أغنية المهد، سيصير هناك تعتيم سمعي، كما في أيام الحرب، سيتحرك الخفر في دوريات منتظمة، لكن بدلاً من البحث عن الأضواء، سيتلصصون على الأصوات ويأمرون الناس بأن يخرسوا. كما تبحث الحكومات عن التلوث في الماء والهواء، سوف تحدد تلك الحكومات ذاتها مصدر أي صوت أعلى من همسة وتعتقل صاحبه..

وينسج على منوال السوداوية نفسه بالقول إنه ستكون هناك مروحيات خاصة تبحث عن الضوضاء كما يبحث رجال الشرطة عن المخدرات اليوم. سيتحرك الناس على أطراف أصابعهم وهم يرتدون أحذية ذات نعال من المطاط، وسيلصق المخبرون آذانهم بكل ثقب مفتاح. إنه عالم خطير مرعوب. إنه عالم تساوي فيه كل كلمة ألف صورة.

يلعن فكرة الإدمان على الضجيج، الرعب من الصمت، وما يسميه بحصار الأفكار والسيطرة الكاملة للحياة، ويشدد على أن للكلمات وقعاً قوياً، يصفها بأنها صوت الهلاك. ويقول إننا نعيش في برج بابل.. لا بل في برج بلبله مائل. قي واقع مهزوز من الكلمات، وصفة حمض نووي للكوارث. مع دمار العالم الطبيعي يتبقى لنا هذا العالم الذي تسوده فوضى الكلام. الأخ الأكبر يغني ويرقص، ونحن نتفرج. قد تكسر العصي والحجارة عظامنا، لكن دورنا يقتصر على أن نكون الجمهور المشاهد المطيع، أن نشهد انتباهنا وننتظر وقوع الكارثة التالية.

يسترسل الراوي ستريتر بوصف عالم الصحافة، ومحنة الأخ الأكبر، وكيف أن مشكلة كل قصة أنك تحكيها بعد وقوع الحدث، وأن المشكلة الأخرى هي الراوي، من يبلغك بمن وماذا وأين ومتى ولماذا، التحيز الإعلامي، وكيف يعيد ناقل الحقائق تشكيلها وصياغتها، ما اصطلح الصحفيون على تسميته «حارس البوابة»، وكيف أن طريقة التقديم هب كل شيء.

يستخدم بالانك على لسان راويه المصطلح الذي راج بعد نشر أورويل لروايته كمرادف لاستغلال الأنظمة لسلطاتها وتعيدها على الحريات والحقوق بأقنعة مختلفة.. والأخ الأكبر الذي يحضر في رواية «1984» لجورج أورويل، هو الزعيم الغامض لدولة شمولية ينلك فيها الحزب الحاكم سلطة مطلقة على حياة المواطنين بزعم أن هذا في صالحهم، وهو ما يتم تذكيرهم به باستمرار بعبارة «الأخ الأكبر يراقبك»..

يعيد التأكيد على أن الأخ الأكبر لا يراقبنا، إنه يرقص ويغني، إنه يخرج الأرانب من قبعته. ويقول: الأخ الأكبر مشغول بجذب انتباهك في كل لحظة تبقى مستيقظاً، يعمل على أن تكون ملهياً على الدوام، يتأكد من انهماكك التام. إن هدفه أن يذبل خيالك إلى أن يصير كزائدتك الدودية. إنه يسعى إلى شغلك طوال الوقت.

ويشدّد على القارئ - الصحفي، موجّهاً خطابه في الوقت ذاته إلى نفسه أيضاً، بأنه إذا ظلّ اهتمامك منصرفاً إلى ما يرغبه الأخ الأكبر، فإن هذا أسوأ من أن يراقبك. عندما يستغرقك العالم تماماً، فلا أحد سيقلق مما يعتمل في عقلك. مع ضمور الخيال لدى الجميع، فلن يمثل أحدنا تهديداً للعالم. ويلفت الانتباه إلى أنهم يريدونك أن تؤمن دائماً بأنك والخبر شيان منفصلان

تماماً. القاتل ومن يغطي أخباره كيانه لا علاقة لأحدهما بالآخر، لا يمكن الجمع بينهما. أياً كان موضوع التحقيق فهو ليس أنت.

يثير سؤالاً عن جانب الحياة المأمولة، وكيف أن الحيلة التي يجب أن يمارسها الصحفي الاستقصائي الذي ترسم التحقيقات وجرائم القتل لوحة حياته ويوميته، لنسيان الصورة الكبيرة، أن ينظر إلى كل شيء من أقرب زاوية ممكنة، وأن الطريق المختصرة لإغلاق باب ما ن يدفن نفسه في التفاصيل، في الحقائق. وأن أفضل ما في العمل كمراسل صحفي أنه يستطيع الاختباء وراء مفكرته، وأن كل شيء عبارة عن بحث يجريه.

وحين يتحدث عن الجانب الأخلاقي في نقل الوقائع والمحافظة على الأمانة فيها، من دون تلاعب أو تحوير، تراه يذكر إنه بدلاً من الأخلاق، تعلم أن يقول للناس ما يرغبون في سماعه فحسب، تعلم أن يدون جميع التفاصيل، وتعلم أن المحررين أوغاد حقيقيون.. كما يذكر أنه لعلّه لم يتعلم علم الأخلاق، لكنه تعلم أن يظلّ منبهاً، فلا توجد تفصيلة أقل أهمية من أن تستدعي انتباهه.

وفيما يتعلق بالأخلاقيات، يشير بالانك بما يستشف بأنه تبناً لوجهة نظر راويه ستريتور، بأنه قد تعلم أنه ليس من عمل الصحفي أن يحكم على الحقائق، فعمله ليس فلترة المعلومات، بل أن يجمع التفاصيل، أن يدون ما هو موجود، وأن يكون شاهداً محايداً. ويقول إنك لا تصبح مراسلاً صحافياً لبراعتك في الحفاظ على الأسرار. كونك مراسلاً معناه أن تحكي، أن تحمل الأنباء السيئة، أن تنشر العدوى، أكبر قصة في التاريخ.

يتحدث الأورغوياني إدواردو غاليانو (1940 - 2015) في روايته «الأغنية التي لنا» عن تسيد الخوف أجواء المدينة التي اجتاحتها العسكر، والمحاكمات الميدانية، وانتشار الوشاي hz بشكل مفزع، والخوف المتعاضم بين الناس من بعضهم بعضاً، وغياب الشعور بالمسؤولية لدى كثيرين ممّن رضخوا للأمر الواقع، وذلك في ظلّ غياب العدالة وتطويع القانون لخدمة السلطة الحاكمة. كما يؤكّد على دور الذاكرة في الاحتفاظ بكلّ التفاصيل كي تكون محرّضة على التغيير المنشود.

يصوّر غاليانو الأهلوال التي كانت تعيشها المدينة في ظلّ حصار خانق مفروض عليها من السلطة المستبدّة، وكيف أنّ الجوع كان يفتك بأهلها، ويدفعهم إلى اقتراف كثير من الممارسات الشائنة، يصف الجوع بأنّه خنجر بطيء يمزّق الأمعاء.

ويصف أحوال المدينة ويوميّاتها، وكيف كانت تعجّ بالمتسولين والجوعى، بينما تتقدّم السلطة في مكبّات النفايات. يصف المتحكّمين برقاب الناس بأقزام يحيطون بمراوخهم بالسلطة، يطوقهم الخيالة المثلثون من فرق الموت، ويرصد واقع أنّ السلطة قادرة على جميع الجرائم إلا تلك التي تتطلب شجاعة، كما أنّها تفتتح سجوناً في أوّل يوم من كلّ شهر بدلاً من تشييد المدينة والعمل على تطيهرها وبنائها.

يستهل غاليانو؛ الذي ظلّ منفيّاً عن بلاده لعقود، الفصل الأوّل من روايته (نشرتها دار الحوار في سوريا بترجمة مها عطفة 2015) بقصيدة هي أغنية مناجاة للمدينة التي يصفها بالمقنّعة التي تخفي وجهها عن أبنائها، ويسألها إن كانت ستحكي حكايتها،

وهل ستكلمهم همساً ذات يوم، وما إن كانت ستقول إنها
خُطِطت في مسار طلقة مدفع، وإنها نذفت، فُرِغت، حرقت
وغُدرت.

يسأل مدينته أيضاً هل ستسلمهم سيوفاً كي ينتقموا لها، ومرايا
كي يضاعفوها، ونبیذاً كي يحتفلوا بها، وأصواتاً كي يسموها. كما
يسألها إن كان سيستحق أن يشرب عصائرها المرة القوية، وهل
سيستطيع أن يغني أغنيته مستلقياً بظهره فوق العشب، وأن
يغني بصوت أعمى أغنيته.

بطل الرواية؛ ماريانو يهرب من السجن، يعود إلى مدينته، يلتقي
صديقه كارلا، يبوح لها بمعاناته في السجن، ويكشف لها عن
الأسى الذي عاشه وخلفه وراءه، وعن أصدقائه الذين لم يفلحوا
في الهرب، وظلّوا في عتمة السجن. مشهد مدينته التي تبدو
كثكنة عسكرية يكون غريباً عليه، يعود بذاكرته إلى ماضيه
حين كان طفلاً، وكيف كان يسير في شوارع المدينة بأريحية، من
دون أن يخشى الجنود الذين يدون متاهبين للانقضاض على
الناس.

ماريانو الذي يغيّر من شكله ويحمل اسماً مستعاراً، يتساءل
عن جدوى العودة، وعن المدينة التي لم تعرف كيف تكون
معسكراً أخوياً بلا حدود، يسأل نفسه إن كانت المدينة هي
انطباعهم الرقمي، وما إن كانت إشارة هويتهم حقاً، وفي الوقت
نفسه قفصهم الفاسد. يتشابك التهديد في مدينته، يترصده،
يطارده، ولا يترك له أيّ مجال للتنفّس بحرّية.

يصف غاليانو حالة بطله ماريانو العائد إلى مدينته بعد تجربة
سجن واغتراب قاسية، وإرادته في التفكير، واستطاعته التذكّر،

وشعوره بتراجع الميناء، وتمدد المدينة، وتقدم الأزمنة الماضية، وكيف أن الأشباح تشق طريقها من منفى الذاكرة الحزين.

يعترف الروائي بأسى أن الأشياء أضاعت أسماءها في المدينة، وفُرغت أرضهم من الرجال الأحياء، ويسترجع صدى أغنية حزينة، وحالة القهر المعقدة، ويتأسف للحال التي أوصلت إليها الأرض التي منحها أبنائها كي ينمووا ويؤمنوا ويكونوا أحراراً كما في لعبة. ويستفسر هل هي تلك الجثة التي نجرها الخيول، وهل يخترع أبنائها أنفسهم من جديد؟

يلفت صاحب «مرايا» الانتباه إلى لعبة السلطة الديكتاتورية ومساعها الخطير في تجريد الناس من هوياتهم وانتماءاتهم وحتى أسمائهم، يجسد لذلك من خلال بطل روايته ماريانو الذي يتحرك باسم مستعار، ويصرح بمراة لصديقه أنها ستكتشف يوماً ما كم من السهل عليهم أن يمحووا الإنسان، ويحرقوا أوراق لعبه، كتبه وأشياءه. يشير إلى أنهم قد يقتلونه أو يحبسونه أو يجبرونه على الرحيل. ويخبرها أنها سوف تلتفت يوماً ما وتكتشف أنه لم يبق أي أثر، كأن شيئاً لم يكن.

عالم السجن الرهيب يلقي بظلاله على أجواء الرواية، فماريانو الهارب من السجن يجد نفسه منغمساً غارقاً في سجنه حتى بعد هروبه منه، يحمل السجن معه في ذاكرته وخياله، يشعر بالحاجة للكلام، ليحكي عن الأهمية الكونية للبطانية والتفاحة هناك. وكيف أن فضاء وجهها كان يتسع لكل حريته، يحكي لها أن الوجوه كانت تتحرر وتذهب. وقد يصل به الأمر في ليلة ما أن يطلب من الذاكرة وجهاً لكنها لا تفرز شيئاً. وذاك هو الموت في السجن. عدم القدرة على التذكر.

يشير غاليلانو إلى أنَّ محاكم التفتيش التي كانت تهدف إلى تصفية المعارضين للسلطة كانت توصف بالمقدَّسة، في حين أنَّها كانت مدنَّسة واقعياً، وأنَّها كانت كبرج بابل، لأنَّ الذين يدخلونها لن يجدوا طريقة أبداً للخروج منها. ويصف سعيها لإصدار أحكام جائرة بحقِّ المعارضين الذين وجدوا أنفسهم مرميين في السجون، ومجردين من حقوقهم، ومتَّهمين في وطنيتهم، ومشكوكين بأمرهم، ما جعل فضاء المدينة مسمماً بالشكِّ والريبة بين أبنائها، وملوثاً بالضغائن التي يزرعها الدكتاتور ويشغل على تعميمها ونشرها.

يتنقل غاليلانو بين عدَّة عناوين يختارها لفصله، «المدينة، العودة، الآلة، محاكم التفتيش المقدَّسة، تسكَّعات غانا بان..». يكرر كلَّ عنوان بضع مرَّات، كأنَّما يسعى إلى التأكيد على أهميَّة ما يطرحه من خلاله، والتشديد على المكان، وعاداته، والممارسات التي اقترفت بحقِّ أبنائه، ناهيك عن استنطاق الآلة وإشراكها في عملية استرجاع الذكريات ومحاكمة الزمن الماضي.

ينسب غاليلانو الأغنية المفترضة إلى ضمير الأنا، وهو ضمير الملكية الجماعيَّة، يخصُّها بهم، يرمز إلى استعادة الملكية المفقودة، وذلك من خلال التأكيد على ملكيَّة الأغنية، التي تعكس بدورها ملكية التاريخ والتراث والماضي، تمهيداً لاستعادة ملكية المدينة المُستلبة، تلك التي يتحكَّم بها الطاغية، ويفرِّغها من أهلها. وبهذا المعنى تكون الأغنية التي لهم رمزاً للوطن المستعاد، وتأكيداً على الهوية والانتماء، وتكون ميدان صراعٍ مفتوح بين الطاغية وأبناء البلاد المناضلين في سبيل حرَّيتهم وحرَّية بلدهم.

الرواية والتغيرات المناخية

يؤثر أي تغير للمناخ على دورات حياة الناس في كل مكان، فمثلاً اكتساح التصحر أو الجفاف لمنطقة من المناطق الزراعية والرعوية يمكن أن يتسبب بكوارث لأولئك الذين يعتمدون بشكل زراعي على الزراعة والرعي، فيبدأ المتضررون بالبحث عن بدائل ليتمكنوا من البقاء والاستمرار، فيلجؤون إلى العنف والحرب من أجل تعويض مكتسباتهم أو زيادتها، وتوفير مقومات للاستمرار، فيساهمون بذلك في رفع وتيرة التلويث وتخليف مصائب بيئة أكبر فأكبر تبعاً.

يشير الباحثون إلى أن العلماء لاحظوا تغيراً في المناخ خلال العقود الأخيرة نجم عن ارتفاع في متوسط درجة حرارة الأرض، وارتبط ذلك بازدياد تركيز غازات الدفيئة التي تحبس الإشعاع الحراري المرتد من سطح الأرض، وأن ثاني أوكسيد الكربون يأتي في مقدمة الغازات المسببة للبيئة والأجواء، ويأتي معظمه من استعمال الوقود الحفري كالفحم والنفط والغاز في الطاقة والتدفئة والنقل.

يؤكد العلماء أن الكوكب الأرضي يتعرض لتهديدات ناشئة عن الاحترار العالمي، وتزداد الأدلة العلمية على آثار انبعاثات غازات الدفيئة في الغلاف الجوي تأكيداً، وهناك أضرار ناجمة عن ذلك تتوسع دائرتها رويداً رويداً، ولن تبقى منحصرة في بضعة مواقع في القطبين الشمالي والجنوبي، ويؤكدون أن مهمة إنقاذ الكوكب مهمة جماعية تستلزم توحيد الجهود من قبل مختلف الحكومات، لأن المسؤولية جماعية، والخراب كذلك،

ولن يكون أحد بمنجى عنه حين وقوعه.

لا يخفى أن الخراب الذي تتسبب به الحروب، وما ينجم عنها من تدمير للبيئة، وتلويث لها، يساهم في تسميم الأجواء، فتنشر الأوبئة والأمراض المستعصية، بالتزامن مع انتشار الفوضى والعنف، حيث يظهران من ضمن الأسباب والنتائج معاً، ويكون للتغير البيئي نحو الأسوأ دورات كأنها مواسم للفناء والهلاك.

شكل تغير المناخ مجالاً خصباً للرواية، حيث خاض روائيون هذا الميدان وحاولوا التقاط المتغيرات التي يتسبب بها، وتلك التي تنتج عنها، وذلك يصيغ مختلفة. وعمل بعض الروائيين على الذهاب للمستقبل، ورسم خرائط للمتغيرات العنيفة التي يمكن أن يتسبب بها التغير المناخي، وتأثيراته وانعكاساته المتخيلة على الناس، بناء على مؤشرات ومعطيات ماضية وأخرى راهنة، وهندسوا مدناً وأماكن متخيلة في أزمنة مستقبلية، قريبة لعقود أو سنوات قادمة، لينذروا ويحذروا من التداعيات الكارثية المحتملة، ووجوب تضافر الجهود والقوى من أجل إنقاذ البشرية من الهاك الذي تبدو أنها تمضي متسارعة إليه.

استلهمت الفنون الأخرى، بالإضافة إلى الرواية والأدب، فكرة التغير المناخي وانعكاساته وتأثيراته على الحياة البشرية، وكانت السينما سباقة في هذا الميدان، وتم إنتاج عشرة الأعمال التي تناولت التخريب والعبث بالبيئة، ونهاية الكون المتخيلة والمفترضة، نتيجة العنف والحروب والكوارث التي يتسبب بها البشر.

الروائي الأميركي كورماك مَكَارثي في روايته البديعة «الطريق» التي يصور فيها رحلة ابن وابنه بعد تعرض الكوكب الأرضي لكارثة قضت على ملامح الحياة الإنسانية فيهن ودمرت كل شيء، ولم يبقَ إلا مجموعات قليلة من البشر متناثرة هنا وهناك، تقتات على لحوم بعضها بعضاً.

يرسم مَكَارثي في «الطريق» ملامح عالم غرائبي، تنعدم فيه الألوان، ويسد فيه اللون الرمادي، ويغطي على مظاهر الحياة، بحيث يبدو الجو عبارة عن بساط رمادي لانهائي، لا حياة ولا وجود فيه لأي لون آخر، تكون البيئة صورة للخراب الشامل، والذي ينذر باستتباع كوارث لاحقة على الكارثة التي حلت ودمّرت كل شيء.

يبرز كيف أن التغير المناخي يفرض تغيرات خطيرة على النفس البشرية، حيث يسود العنف ويعم الشر، يتحول الإنسان إلى قاتل لأخيه الإنسان وأكل للحمه، غير مكترث بأي ملمح من ملامح إنسانيته، وباحث عن البقاء فقط، وكأنه يفقد كينونته وإنسانيته لصالح حاجته الغريزية للاستمرار والبقاء، بغض النظر عما يمكن أن يقترف في سبيل ذلك.

يلتقط المفارقات التي تحصل على هامش رحلة الحياة القصيرة بعد الكارثة البيئية، والتي تبدو مستمرة إلى ما لانهاية، وكأنّها صورة للخراب البشري أو العقاب الإلهي جراء ما يقترف البشر من خطايا بحق بعضهم بعضاً، وبحق الكوكب الذي يعيشون عليه، ولا يبالون بسلامته وأمنه، بل يتمادون في العبث به وتدميره.

يحكي كيف أن بطله عندما كان يصحو من نومه في الغاب وفي برد الليل اعتاد أن يمد يده لتلمس الطفل الذي ينام إلى جانبه. كانت الليالي دامسة الظلمة، وكل يوم أكثر رمادية من الذي سبقه. كان المشهد أشبه ما يكون ببداية رؤية ضبابية باردة تلف الكون بالعتمة. كانت يده تعلو وهبط بنعومة مع كل زفرة نفيسة.

ويشير كيف أنه نهض واتجه نحو الطريق حيث جلس القرفصاء متمعناً في الأراضي الممتدة جنوباً التي بدت قاحلة وصامتة وموحشة، تصور أنه لن يكون بمقدورهما البقاء على قيد الحياة لفصل شتاء آخر حيث يقيمان. بدا كل شيء شاحباً، والرماد الناعم يتطاير في زوابع عشوائية فوق القمة السوداء. ويصف كيف كان الرجل يصغي للماء يتساقط في الغاب في عالم من الصخر الصلب والبرد والصمت ورماد الكون الهالك الذي تحمله الرياح القارسة والمتقلبة جيئة وذهاباً في ذاك الفراغ، تحمله إلى الأمام وتبعثره ثم تجمعها وتحمله إلى الأمام من جديد. ويسرد كيف أن العتمة التي كان يفيق فيها في لياليه عمياء لا يمكن اختراقها، عتمة تؤذي أذن المرء عند الإصغاء، وغالباً كان عليه أن يصحو في تلك الليالي حيث لا صوت سوى صوت الرياح العارية والأشجار المتفحمة، وتكون الظلمة الموحشة الباردة مؤذية لدرجة لا يمكن تخيلها.

يطرح مكارثي قضايا مهمة بالتزامن مع التغير البيئي القاتل الذي ينبجم عن كارثة سابقة، كقضية الحياة والموت والخير والشر، والعنف والإيذاء، وسعي الإنسان للبقاء بمعزل عن الأخلاقيات والروادع، وكأن خراب البيئة أنتج خراب النفوس وأفقدتها اتزانها، أو كأن القيم تلاشت بمجرد تلاشي مظاهر الحياة في مناخ رمادي قاس ووحشي.

يشدد على قيمة البيئة في المحافظة على الإنسان، وقيمة الحياة البشرية في مواجهة الموت، بغض النظر عن الظروف القاسية التي تحيط بها، وواقع أن المحافظة على الحياة والنأي عن إفناء الذات من القيم الإنسانية الراقية، لكن على ألا تكون على حساب قتل إنسان آخر، وأكل لحمه بطريقة وحشية منفرة، وكأن لعبة البقاء توجب القتل والتحول إلى كائن رمادي فاقد لألوانه وإنسانيته، ويؤكد على ضرورة إبقاء الأمل حياً بالتغيير، ووجوب التعاون والتنسيق للحؤول دون وقوع كوارث مدمرة تفني الجنس البشري والحياة على الأرض، أي حماية البيئة من عبث الإنسان نفسه.

استشراف الكارثة

واستشرفت الكندية مارغريت أتوود في روايتها «عام الفيضان» الخراب الناجم عن كارثة بيئة، حيث التغير المناخي يؤدي إلى أوبئة وفيضانات، ويكون الفيضان مجازياً لديها، يغدو كوباء عالمي ناتج عن جشع لا يرتوي للسلطة والقوة والنفوذ، وتشير إلى أن الآثار البيئية الناجمة عن النفط والعواقب الرهيبة لها تنفذ، وتتسبب ندرة الموارد بزيادة الكوارث وعدم المساواة، ويسود لتجريب الوراثة وتكثر الأراضي القاحلة الباعثة على تجارب عدوانية.

تصور أتوود كيف أن الانزلاق إلى مستنقع الجشع القاتل يخلق الوباء الذي يتسبب بتغير بيئي خطير، ويؤدي إلى ارتفاع مستوى سطح البحر بشكل كارثي، ويكون التغير البيئي مصحوباً، مسبقاً وملحوقاً، بتغير خطير في النفوس، وكأنه عقاب على

العبث بالطبيعة، وتستوجب البحث عن أسئلة للخلاص من الفاجعة المرتقبة والتي لا سبيل لتفاديها إلا بالتخلي بالمسؤولية تجاه الآخرين والطبيعة، بعيداً عن سيادة الأنانية القاتلة.

والزوجية مايا لوند في روايتها «حين اختفى النحل» التي حذرت فيها من عبث الإنسان بالبيئة وتسببه في اختلال بيئي، بحيث يعمل على إفناء الحياة الطبيعية على الأرض، وتحويل الكائنات إلى مخلوقات وحشية تفتك ببعضها بعضاً، وذلك بالموازاة مع مسعاها لطرق التصدي للدمار المحيط، واقتراح آليات لإيقاف الانتهاك البيئي، والتصرف بعقلانية تجاه البيئة بعيداً عن العدوانية وكأنها ملك لأحد الأعداء، وأن العبث بها لا يهم العابث المجرم، أو أنه قد يكون بمنجى عن تداعيات الخراب الذي يخلفه وتأثيراته اللاحقة.

تصور الأحداث على أنها إنذارات للزمن القادم، تحدد المكان في الصين، والزمان سنة 2098م، وتستعرض سبل العبث بالبيئة والتنكيل بجمالياتها ومقومات استمرار الحياة فيها، لتحذر من الخراب الذي يبدو قريباً ليغرق البشرية ويقضي على المنجزات الإنسانية المتراكمة عبر العصور، وتكون دورات الحياة متداخلة بطريقة ساحرة، بحيث أن الاختلال بنظام بيئي ينعكس على حياة كائنات الكوكب كلها، والنحل بالنسبة لها يكون منطلق الأحداث ومنتهائها، وأبطال التغيير للابتعاد عن العبث والتلوث وإنتاج تغيرات كارثية تدفع إلى مزيد من الهلاك.

شدت لوند بدورها كمكاري على التحذير من العبث بالبيئة، وتطلق صفارة إنذار بضرورة التخلي بالمسؤولية الأخلاقية والإنسانية وعدم الانسياق وراء الجشع، وأهمية تكاتف الجهود من أجل إنقاذ الكوكب من الاختلال والعبث والهلاك، وأن

يؤدي كل كائن دوره المرسوم له في دورة الحياة الطبيعية، لا أن يتعدى على غيره ويحرق الأرض بما ومن فيها.

ويسرد البريطاني ديفيد ميتشل في روايته «ساعات العظام» كيف يؤدي تغير المناخ إلى استنزاف الموارد ما يوجب على الناس أن يعيشوا خارج الكوكب الأرضي الذي يغرق في العنف والخراب والدماء والفوضى التي تسرع في الانهيار والخراب، وذلك بالموازاة مع تصوير اليأس اللاحق والنزول السريع إلى فوضى غريبة غير قابلة للتصديق.

ويختار ميتشل لروايته سنة 2043 لتحمل بذور الخراب المنتظر، بحيث تكون تحذيرية بدورها، باعثة على التحرك من أجل تلافي الخراب المرتقب، والذي يفرض على الجيل الراهن التحلي بالمسؤولية واستنفار الطاقات لحماية الموارد من الاندثار، وحماية الحياة البشرية من الفناء، والتفكير بغد مشرق للأبناء والأحفاد، وعدم القضاء على مستقبلهم، ووجوب حماية حقوقهم بالحياة.

وتتناول البريطانية سيسي لويد في روايتها «يوميات الكربون 2015» فكرة فرض الحكومة ضريبة الكربون، وذلك مع انتشار الكوارث المناخية في جميع أنحاء العالم، وتحدد روايتها بزمان قريب، مشيرة إلى أن الاحترار العالمي وصل إلى درجة خطيرة دفعت الحكومة لترشيد استعمال الكربون، وكيفية تأثير ذلك على حياة الناس. وتوجب بدورها على توخي الحذر وتفهم المخاطر المحدقة، وضورة وجود قدر من الفهم حول الأوضاع البيئية الراهنة، وأن على الناس أن يستشعروا أخطار المؤامرات التي يحكونها للكوكب، ولأنفسهم، بتماديهم في زيادة التلوث وتعكير الأجواء بشكل متصاعد.

يؤكد الباحث والصحافي الاستقصائي الأميركي كريستيان بارينتي في كتابه «مدار الفوضى.. تغير المناخ والجغرافيا الجديدة للعنف» أن تغير المناخ أمر واقع، حتى لو توقفنا عن إصدار غازات الدفيئة الآن، وأن السؤال يبقى: كيف يحصل التكيف مع تغير المناخ؟ وأنه في عالم الجنوب يحصل ذلك عن طريق الهجرة، وتنتشر الصراعات العرقية والطائفية، وتقوم مكافحة التمرد باستخدام عنف شديد، وتخريب النسيج الاجتماعي، وتتحول نتيجة ذلك كثير من الدول إلى دول فاشلة أو شبه فاشلة؟

ويلفت إلى أنه يقع على عاتق الدول الكبرى كالصين والولايات المتحدة مسؤوليات جسام، وأن عليهما توظيف الإمكانيات في شراء الطاقات النظيفة وتشجيعها، وأن يكون هناك سعي جدي وحثيث عن طريق تحقيق العدالة الاجتماعية وإعادة توزيع الثروة ضمن كل دولة، وبين الشمال والجنوب، وضرورة إعطاء الدول دوراً فعالاً في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وغير ذلك مما من شأنه المساهمة في تخفيف حدة الآثار القاسية لتغير المناخ الذي يفرض تغيراً قاسياً في النفوس والسياسات والممارسات بدوره.

تأتي أعمال الروائيين كمساهمات ضرورية من قبلهم في تسليط الضوء على مسألة بالغة الأهمية، والدفع لتركيز الجهود لتلافي الكوارث، والتخفيف من شدتها وحدة آثارها، وإن كان بعض الأعمال يحمل نفساً تشاؤمياً أو يمكن أن يوصف بالسوداوية إلا أنه يأتي في سياق التحريض والتحفيز على تحاشي الكارثة وتوخي مزيد من الحذر تجنباً للدمار المتربص بالبشرية جمعاء.

ولعل من الجدير بالذكر هنا الإشارة إلى أن معالجة قضية التغير المناخي، والمتغيرات التي تفترضها والمآسي البيئية، ظلت بعيدة عن اشتغالات الروائيين العربي، وظل موضوع تناولها بشكل عرضي وجانبي في بعض الأعمال التي تطرقت إلى عالم الخيال العلمي والأدبي، في حين أنه قضية مصيرية للبشرية جمعاء، ولا يمكن تجاهلها أو التغاضي عن تداعياتها على الجميع من دون استثناء.

يولي كثيرون من الأدباء والمفكرين موضوع الهوية أهمية كبرى في أعمالهم، وذلك لما له من تأثير على البشر في واقعهم، وما يمكن أن يثيره من حساسيات لدى الباحثين عن انتماء مفترض.. وتحضر أسئلة كثيرة أثناء مقارنة الهوية منها مثلاً: هل تكون الهوية مدخلاً لفرض قيود على الذات أم تحريرها من قيود سابقة؟ هل هناك أزمة هوية أم أزمة الساعين إلى وضع حدود وشروط متخيلة لها؟ هل للهوية وجه واحد أم أنها تتمتع بوجوه لا حصر لها؟ هل التعدد والاختلاف نقاط قوة أم ضعف؟

في كتابه «هوية بأربعين وجهاً» يلفت الفرنسي الإيراني داريوش شايغان (1935) إلى احتفاظ الذاكرة الإنسانية بمختلف صور الوعي والتاريخ، ويصف ما يعيشه العالم الراهن بالفوضى الصاخبة في الأفكار والصور، ويجد أن هذا العالم الصاخب هو ذو وجهين في وقت واحد، من ناحية نعيش اندلاع حرب ثقافات وخطابات تنتظم حول محور الهوية، وبهيمن الصخب والانفعال بحيث قد تتحول إلى ضرب مما يسميه فوضى البحث عن هوية، ومن ناحية ثانية نشهد بروز نسخ مما يصفه بـ«تلاف قوس قزحي»، ونعاين سلسلة من الأواصر المتقابلة تنحت شخصية الإنسان الحديث وتصوغها عنوة.

انطلق شايغان من فكرة الروائي الإيطالي إري دي لوكا الذي يشدد على فكرة وجود عدة أشخاص داخل شخصية الإنسان الواحد. ويعتقد أن فكرة وجود جماعة من الناس في داخل

كل امرئ، تبدو استعادة بليغة، لأنها تعبر عن موقع الإنسان المعاصر الذي ما عاد قادراً على حفظ كينونته داخل حدود هوية معينة، وأنه كلما شددنا على هويتنا، ورفعنا أصواتنا بالانتماء لهذه الجماعة أو تلك الأمة، أفصحنا عن هشاشة أكثر من ذي قبل.

أشار شايفان كذلك إلى أن معاناة الإنسان اليوم من أزمة هوية مردّها إلى أن الهوية لم تعد مجموعة رتيبة من القيم الثابتة المطلقة، ووجد أن الهوية النقية الرتيبة، ومثالها الهوية المنبعثة من شعب أو دين منغلق، لا تتكسر إلا بإلغاء الآخرين. تراه يقول إن الهويات متداخلة ومتعايشة ومتكاملة، وإننا نضمّر في دواخلنا كل ملاحم الأجيال، وهي ملاحم وأساطير متواجدة في أعماقنا بكافة طقوسها وصورها وأحلامها الجماعية. كما يقول إننا في العصر الحديث نقطن مفترق طرق التأويل، ونمد أذرعنا بكل اتجاه، وإننا خارطة تمتد من ماضينا المعرفي إلى مستقبلنا المزدحم بالمتغيرات.

بين «الهويات القاتلة» بحسب توصيف الروائي أمين معلوف، والهويات المتعايشة المتكاملة التي تفترض التبلور في المجتمعات الحديثة، يمكن للمرء أن يعثر على سبل متعدّدة لترتيب فوضاه الداخلية، ويستدلّ إلى درب التصالح مع محيطه وذاته، من خلال النظر إلى التعدّد والاختلاف كنقاط قوّة وجمال، لا نقاط ضعف ينبغي التخفّف منها أو قمعها بطريقة عنيفة.

* * *

أشغلت مسألة الأوراق الثبوتية التي تصدرها السلطات الرسمية في مختلف الدول بال كثير من الأدباء، ذلك أن تلك الأوراق

تصبح بمثابة تأكيد لوجود الإنسان أو إنكاره، بعيداً عن قيم المواطنة وحقوق الإنسان.

تحتل البطاقات الرسمية صفة الهوية، وتطغى عليها، وتكتسب قوة قانونية، وتسهل كثيراً من الإجراءات الحياتية لحاملها، على العكس ممن يجرد منها، إذ يبقى مكرّناً في زاوية الإهمال، مطالباً دوماً بتلك الأوراق ليخرج عن تنكيره، ويعرف بها، وينسب من خلالها إلى وطن.

إلى أي حد تساهم الهوية/ البطاقة في بلورة الهوية/ الكينونة؟ هل الهوية تختصر في تلك البطاقة التي تمنحها السلطات لحاملها؟ أين يصنف أولئك المجردون من جنسياتهم، وبالتالي من هوياتهم؟ أیظّلون في منطقة عائمة بين الانتماء إلى وطنهم والتعامل كحالة التجاء في الوطن نفسه..؟

حالات التجريد من الجنسية حاضرة في واقع الأعمال الأدبية عربياً وعالمياً، ذلك أنّ المشكلة موجودة في أكثر من بقعة، ومتجددة، «البدون في الكويت، الأكراد المجردون من الجنسية في سوريا، قيد الدرس في لبنان..» وتكون الحلول المستعرضة جزئية لا تلبي الحد الأدنى من المطالب، ما يرغم تلك الشرائح على البحث عن هويتها بطرقها الخاصة، التي قد تنحو نحو التمرد أحياناً.

الروائي الألماني ب. ترافن يتساءل في روايته «سفينة الموتي» ضد من يا ترى وجهة جوازات السفر وتأشيرات الدخول؟ من هم المستهدفون من تحديد التنقل والهجرة؟ وتراه يقول إنه في عصر الديمقراطية المكتملة فإن الشخص الذي لا يملك جواز سفر وبالتالي لا يحق له الانتخاب هو مارق كافر لا يستحق

الإدلاء بصوته. ويعتقد ترافن أن جواز السفر وتأشيرة الدخول وطريق الهجرة أصبحت اليوم العقائد الراسخة التي يتوجب الإيمان بها.

يجد ترافن أنَّ لكل أمة سفن موتاهها، سفن تملكها شركات مرموقة لا تعرف الخجل طالما كانت الحرب من أجل الرفاهية والديمقراطية، تلك التي تصدر جوازات سفر وتضع قيوداً على حركة الهجرة والتي تكسر عزيمة عشرات الآلاف من الرجال الذين لا وطن لهم ولا يحملون هوية أو جواز سفر.

لا يخفى أن الإشكالية تخلف دوائر متسعة من الإشكالات التي لا تنتهي، فالتجريد من الجنسية يؤدي إلى الاغتراب عن الواقع، وعدم إشعار المرء بالانتماء إلى الأرض التي هي وطنه، وبثُّ الضغينة تجاه السلطة التي تحجب عنه حقوقه، وربما تجاه المحيطين به ممَّن يحملون البطاقة التي تثبت شخصياتهم، وبالتالي إنسانيتهم بحسب السلطات، في الوقت الذي تكون تلك الحقوق بمثابة أحلام بعيدة لأصحابها.

وبرغم ذلك كله، وبرغم الولايات التي يخلفها العسكر والساسة، يظلُّ الأدباء مواظبين على البحث عن الهوية الإنسانية، ومن هنا تكتسب سلطة الأدب المعنوية حضوراً وبقاءً في تقضي أثر الهوية المنشودة.

الرواية والانتصار للذوات المهدورة

تنتصر الرواية للذوات المهدورة من خلال التركيز على استقلاليتها وتمييزها وخصوصيتها وفردانيتها، وذلك في مواجهة ما يوصف بالاستلاب باسم الجماعة، أو تحت قناع الانتصار

للجماعة والتجيش لها، وتعميم المساواة بين مختلف أطيافها. تتداخل الخيوط بين التسميات والتعريفات والتوصيفات، فقد تستغل سلطة قمعية شعارات المساواة من أجل إلغاء أية تمايز واستقلالية للأفراد المنتجين، وتوظيف إبداعهم في خدمتها، من دون إيلائهم الاعتبار الذي يستحقونه.

تسعى السلطات القمعية إلى محاربة الذوات المحلقة في عالمها الحرّ المستقلّ، تمضي في تصنيفها، وتعليبها، وتواظب على مسعاها لتصنيع «المواطن» الذي تريده في لعبة القولة والسيطرة. ويكون تقييد البشر في أنماط للسيطرة لتسهيل الهيمنة والتحكم، ذلك أن التنميط يفقد الخصوصية، ويفرض التبعية، ويحوّل البشر إلى أشكال بدائية أشبه بصيغ قطيعية تستمرئ الاستلاب والتقييد، وقد تصل إلى درجة استعباده، وذلك من خلال تكرار مقولات وشعارات تعلي من قيمة «نا» الجماعة التي تكون في حقيقتها صيغة تفتيت وتبيد وتقنيع لا تجميع كما يكون الزعم.

لا تضيّع الرواية الذات الإنسانية، ولا تقوم بهدرها على مذبح الشعارات والقضايا التي قد تحجبها أو تقوم بتوظيفها لتؤثت من خلالها أقمعتها، بل تضعها في الصدارة، وتركز عليها، تمنحها أصواتاً لتعبّر عن نفسها، وعن رحابة عالمها الداخلي، عن أفكارها وهواجسها وهمومها، وعن المخبوء في دواخلها.

لعلّ الروائيين والروائيات الذين عاشوا في ظلّ أنظمة دكتاتورية كانوا أكثر إدراكاً لهذا الهدر الذي طال الأفراد وأفقدتهم خصوصيتهم، وقام بالتحجير عليهم وكأنّ من العيب عليهم أن يحتفوا بأنفسهم واستقلاليتهم وحرّيتهم المنشودة.

وجاء تركيز البيلاروسية سفيتلانا ألكسييفيتش على منحت أصوات لمن خرجوا من معركة الحياة في ظلّ الاتحاد السوفييتي في كتابها «زمن مستعمل.. نهاية الإنسان الأحمر» كنوع من تحدّي الهدر، حيث صوّرت كيف أنّ بعض أبطالها قاوموا ما سعت إليه السلطة الشمولية من «تصنيع المواطن» السوفييتي وفق المواصفات التي تضعها، والتي من شأنها أن تقوم بتضييع الذات وتهدر استقلاليتها وفراقتها.

كما كانت محاولة الروائية الروسية آيان راند في روايتها القصيرة «ترتيلة» نوعاً من إعادة الاعتبار للذات المهدورة، وشدّدت بدورها على تصدير الذات ومنحها أهمية كبرى في مواجهة سياسة الإلغاء والهدر والتهميش. كتبت ما يشبه الخطاب الذاتي وركّزت على الأنا في حربها للحظوة بمكانتها المعترية المأمولة.

وقد تكون الرواية، التي توصف غالباً على السنة كثيرين بأنها عمل فرديّ يمكن أنجازها في عزلة ما أو في أي مكان - أحياناً من باب الاستخفاف بها أيضاً - خير تمثيل لتميّز الذات واستقلاليتها وقدرتها على الإبداع والفرادة في عالم يفرض التنميط ويسعى إلى التقييد عبر التصنيف.

ومن هنا تتحدّى الرواية المحو والسحق والإمحاء، وتراهن على الذات المبدعة لتنير الدروب المعتمدة، وتكشف عن السياسات والممارسات التي تحاول إخمد جذوة الإبداع والاستقلال والتفكير الحرّ في أرواح أصحابها.

هل للأدب هوية؟ هل يمكن تأطير الأدب في إطار هوية محدّدة؟ هل يحمل الأدب هوية إثنية صاحبه؟ هل يحمل هوية اللغة التي يكتب بها؟ هل تتحدّد هوية الأدب بناء على الموضوع الذي يعالجه؟

لا يخفى أن هناك آراء تكاد تكون متضاربة في مقاربة هوية الأدب، حتّى أن الهوية تكاد تكون مفهوماً إشكالياً، تظل موضع تجاذبات، وأخذ وردّ، وهناك من يقوم بمحاصرتها وتضييق حدودها، مقابل آخرين يحاولون إضفاء مزيد من الرحابة والاتّساع عليها.

قارب الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر (1889 - 1976) في كتابه "الفلسفة، الهوية والذات" مسألة الهوية ولفت إلى أن الهوية تشكل خاصية أساسية لكيثونة الموجود، وأنه حيثما قمنا بعلاقة كيفما كانت مع موجود نجد أنفسنا بصدد نداء الهوية، ويجد أنه بدون هذا النداء لا يمكن للموجود أن يظهر في كينونته، وبالتالي يستحيل العلم تماماً لأن العلم لا يمكن أن يكون كذلك إذا لم تكن هوية موضوعه مضمونة في كل لحظة بشكل مسبق.

يفسر الهوية على أنها انتماء مشترك، يعالج مفاهيم الاختلاف والتنوع والاستفسار والانتماء المتبادل، ويجد أن الانتماء المتبادل بين الإنسان والكيثونة في صيغته كإرغام متبادل يقود نحو ملاحظة مقلقة، وهي أننا نرى بسهولة كيف أن الإنسان فيما يخصه يتبع الكيثونة، في حين أن الكيثونة وبصدد ما يعينها تعرج على ماهية الإنسان. كما يجد أن التملك المتبادل هو مجال لنبضات داخلية، إذ عبره يبلغ الإنسان والكيثونة أحدهما

ماهية الآخر ويستعيدان كينونتيهما، ويجد أن ذلك في الوقت نفسه الذي يفقدان فيه المحددات التي أعطتهما الميتافيزيقيا.

يكتب هايدغر في مناقشته ماهية الهوية أنه مهما كان الذي حاول التفكير فيه، ومهما كانت الطريقة التي تقوله بها، فإنه يفكر في فضاء التراب، ويجد أن التراث يوجه المفكرين عندما يحررهم من الفكر الاتباعي كي يعلمهم التفكير فيما هو أمامهم، الأمر الذي لا يعني تسطير مخططات، بحسب تعبيره. ويجد كذلك أنه حين يلتفت التأمل إلى ما تم التفكير فيه، آنذاك فقط يكون المفكرون في خدمة ما تبقى للتفكير.

يتحدث عن أدوار الأدباء والشعراء والمفكرين في الفلسفة وحراسة اللغة وضخها بالإبداع، يصرح أن الكينونة تعبر نحو ذاتها من خلال اللغة، وأن اللغة مسكن الكينونة حيث يعيش الإنسان في ملجئها، وأن المفكرين والشعراء هم حراس هذا الملجأ، وحراستهم إنجاز لفعل انكشاف الكينونة من حيث إنهم يجعلون هذا الانكشاف ينفذ إلى اللغة عبر قولهم إذ يحفظونه فيها.

هوية الأدب بمعنى من المعاني هي أدب الهوية بمعناه الأشمل، الأدب بصيغة الانفتاح على الآخرين، الإثراء بهم ومن خلالهم، التكامل معهم، وإظهار الهوية الإنسانية التي تتسع للمختلفين والمفترضين الاستعداد فيما بينهم. ومن هنا يكون الأدب صاهراً للهويات مانحاً إياها هوية إنسانية رحبة غير محدودة بحدود، هي هوية الأدب العابرة للأزمنة والاختلافات كلها.

كيف يرى الأديب الغريب نفسه في مرآته الداخلية؟ كيف بإمكانه أن يواجه عودته إلى وطنه الأم بعد سنوات من

محاولات الاندماج في بيئة غريبة وثقافة جديدة؟ هل يبقى ممزقاً بين عالمين أم تراه يتصالح مع ماضيه وحاضره؟ كيف يواجه أسئلة لا تستدل إلى إجابات سهلة؟

تحظى الشخصية الشرقية التي تعيش في الغرب باهتمام الروائيين والأدباء الذين مرّوا بتجارب هجرة أو غربة أو لجوء، بحيث ينقلون جزءاً مما عانوه من خلال الشخصيات التي يقومون باختلاقها، لتكون تجسيداً للتمزقات التي عاشوها خلال فترات عصيبة من حياتهم.

يستعيد الروائي الفيتنامي فاييت ثانه نغوين في روايته "المتعاطف" أجواء الحرب الفيتنامية القاسية اندلعت ودامت لزمان طويل، وأثرت بشكل مدمر في تركيبة البلاد واستنزفت مقدراتها وأهلها، كغيرها من الحروب غالباً. ويتحدث عن خصائص الشخصية الشرقية في الولايات المتحدة، وكيف أنها تتعارض مع الشخصية الغربية، ويجد أن هناك خصائص شرقية تتخذ نمطاً سلبياً، وحقيقة أن ذلك يؤدي إلى مشاكل خطيرة تتعلق بالهوية يعاني منها الأميركيون من أصول شرقية، أو على الأقل أولئك الذين ولدوا أو نشؤوا هناك. وكيف أنهم يشعرون بالانتماء للمكان، ولا يختلفون عن الأميركيين بشيء، وهم منكرون في داخلهم مثله.

يستعيد على لسان راويه رأي أحد أساتذته حين كان يقول له بأنه يجسد التآلف بين الشرق والغرب، ويستنتج أنه لا يمكن فصل الشرقي المادي عنه مثلما لا يمكن فصل الغربي المادي، وهذا ينطبق على خصائصه السيكلوجية. ويخبره أن هناك الكثير من أمثاله في الولايات المتحدة، وأن أغلبهم يخلطون ويسعون للاختفاء بين تشابكات الحياة الأميركية.

يجد أن أعدادهم تتزايد والديمقراطية المفترضة تمنحه أفضل الفرص للتعبير عن صوتهم، وأن باستطاعتهم أن يتعلموا كيف يتجنبون التمزق إلى جانبين متعارضين، وبدلاً من ذلك تحقيق التوازن بينهما والاستفادة من الجانبين، وأن عليه أن يجري مصالحة لانتماءاته فيكون حينها المترجم المثالي للجانبين، وسفيراً للنوايا الحسنة يعمل على تحقيق السلام بين الأمم المختلفة.

كما تستعيد الروائية الأميركية - الكورية الجنوبية مين جين لي في روايتها "باتشينكو.. ملحمة الانعتاق من الفؤاد والجسد" وجهاً من وجوه التمزق التي تناهبا أثناء مراحل مختلفة من حياتها، سواء مرحلة الدراسة أو العمل بعدها، ثم اكتشافها أن عليها أن ترتحل إلى بلادها، وتواجه مخاوف أهلها وشعبها هناك، وتنقل صوراً من تمزقهم في بلدهم، وبين ماضي الاحتلال الياباني وحاضر الاستقلال غير المكتمل، والذي يعكس تمزقاً آخر لهوية بلد وقع ضحية صراعات دولية في مرحلة تاريخية معينة، وما يزال أبنائه الممزقون بين شمال وجنوب يدفعون ضريبة ذلك منذ عقود.

لعلّ العوامل التي توجد في الشرق والغرب سواء بسواء تساهم في تعزيز التمزق الذي يعانيه الأديب في حياته، ولا يكون الانتماء للمكان أو العصر متيسراً بسهولة لأنّ الغربة الداخلية التي توجهه تلعب دوراً كبيراً في ملهمة جراحه وترميم عطب الروح لديه، وتكون الكتابة والمكاشفة من أدواته المساعدة للتصالح مع ذاته وهويته وعصره، ولكن تلك الجرأة لا تتأقّل لبعضهم ممّن يطلّون تائهين عالقين في دوامة التمزق المتجدّدة. ومن فضائل الأدب أنّه يروّض التمزق ويحوّله إلى تصالح مع الذات والمحيط، وإلى إبداع في مرحلة النضج، بعد الاقتناع بأنّ مسار العالم يمضي بعيداً عن الرغبات والإرادات..

حساسيات الهوية وإرث الإرهاب

تظل الهوية من المواضيع والقضايا الأثيرة التي يتناولها الأدباء والمفكرون في أعمالهم، ويدلون بدلوهم في تفكيك ملامحها، وتأثيراتها على الفرد والمجتمع، بما تنتجه أو تفرضه من حساسيات تساهم بإنتاج تراكم من المواقف والآراء والأفكار، حتى لو كان بعضها نمطياً أو منطلقاً من موقف مسبق، وتبني إرثاً قد يكون هبة لصاحبه، أو عبئاً عليه وعلى محيطه.

ويكون الخطر في تقييد الهوية بجانب مقيد، بحيث أن الشكل مثلاً يغدو سجنًا لصاحبه، وقد يكون عاملاً رئيساً في تقييد هويته، ووضعه في خانة الاتهام، أو ربما تكون الخلفية الاجتماعية، أو الإثنية، نقطة اتهام مسبقة، وعلامة تنذر بتشكيل إرث من الإرهاب الذي ينزع عن الهوية صفتها المفتوحة، ويقوم بالتحجير عليها وكأنها موبوءة بوباء خطير ينبغي الاحتراس منه..

كيف تتجلى حساسيات الهوية عبر الصور النمطية؟ هل يلعب الإعلام دوراً في تقييد الهويات وفرض شروط معينة عليها بناء على ما يتم ترويجه من عوامل تلعب دوراً في توجيهها أو صياغتها؟ هل تكون الهوية نقطة إثراء وتقارب أم عامل اختلاف وتنافر؟

نداء الهوية، بحسب تعبير الفيلسوف مارتين هايدغر في كتابه "الفلسفة، الهوية والذات"، يقود المرء في عالمه لإثبات ذاته، وهويته؛ كينونته، وهذا النداء، والذي يشير فيه إلى أن وجودنا مستلب ومستعجل، منهمك ومجبر في مختلف المجالات، وهو مجبر من خلال كل هذه الآليات على توجيه جهده تجاه التخطيط والحساب الكوني..

الهوية الإنسانية كينونة وفضاء مفتوح، ومن المتعذر أن تجدي محاولات تقزيمها أو تسطيحها أو تشويهها، وفي سياق حديثه عن الكينونة والانتماء يلفت هايدغر إلى أن الانتماء المتبادل بين الإنسان والكينونة يقود في صيغته كإرغام متبادل، نحو ملاحظة مقلقة، تتمثل في أننا نرى بسهولة كيف أن الإنسان فيما يخصه يتبع الكينونة، في حين أن الكينونة وبصدد ما يعينها تعرج على ماهية الإنسان، ما يمهّد، أو يساهم في إيصاله إلى هويته المتبلورة، أو تلك التي يسعى لبلورتها..

وتحضر الهوية في اشتغالات الروائيين كثيمة متجددة لا تستكين لتقييد أو تحجيم، مثلاً، البريطانية دوريس ليسينغ (1919 - 2013) الحائزة جائزة نوبل للآداب سنة 2007؛ تعالج الهوية وإثرها وأثرها، وتجعلها نتاج إدماج صفتين متباعتين تدمجهما بحساسية في روايتها "الإرهابية الطيبة"، حيث إنّ بطلتها آليس التي كانت تجتمع مع أعضاء في الجيش الجمهوري الإيرلندي في لندن، في الثمانينيات، وتمضي برفقتهم أوقاتها، تجمع بين صفتين تبدوان متناقضتين، بين الإرهاب والطيبة..

ترمز ليسينغ إلى أنّ الصفة الأولى تكون كارثية، باعتبار أن من يوصف بها يلجأ للقتل والعنف والإرهاب، وبناء على ذلك، لا يفسح أيّ مجال للطيبة لديه، في حين أن الطيبة تبدو أقرب للسذاجة في هذه الحالة، ولعل الربط من قبلها بين الصفتين وجمعهما في شخصية واحدة محاولة منها لصياغة هوية بعيدة عن حساسيات مجتمعية، وبعيداً عن الإرث الذي يثقل كاهلها.

وفي إطار تصوير الإرث الذي يقيد المرء بصورة سابقة، أو اسمه، تصور الروائية البريطانية الباكستانية كاملة شامسي في روايتها "نار الدار" واقع أسرة بريطانية من أصل باكستاني، تعيش في

لندن، يحاول كل فرد من أفرادها أن يخطط لنفسه مسار حياة خاصاً به، بحيث يبحث عن سعادته وأمانه وراحته وحب حياته، لكن ظروف الحياة تختلف، وتقودهم في اتجاهات ومسارات مختلفة.

تبرز شامسي في روايتها كيف أنَّ الإخوة الثلاثة عصمة، أنيقة، برويز، يحاولون إكمال حياتهم بعيداً عن الحمل الثقيل الذي ألقاه والدهم على عاتقهم، وهو الذي تورط بالانضمام إلى جماعات جهادية، وقاتل في عدد من الأماكن، وترك أسرته تعاني في غيابه، وفي موته، وتحاول إخفاء هويتها كأنها تخفي عار السنين وجروح الزمن.

تثير شامسي مسألة حساسة متعلقة بتجنيس الإرهاب وإلصاق الصفة ببعضهم من دون آخرين، وكيف أن الخطاب يتغير حين يكون متعلقاً ببريطانيين من أصول أخرى، وخاصة باكستانية أو إسلامية. تتحدث على لسان بطلتها عن التاريخ الاستعماري، وأنها إذا ألقت نظرة على القوانين الاستعمارية فسوف تجد سوابق كثيرة لا حدود لها لتجريد الناس من حقوقهم.

تشير إلى أن الإرهابيين الذين نفذوا سلسلة تفجيرات إرهابية وقعت في لندن يوم 7 يوليو 2005، واستهدفت المدنيين في عدد من وسائل النقل العامة، لم يوصفوا في وسائل الإعلام بأنهم "إرهابيون بريطانيون"، وحتى عندما كانوا يستخدمون كلمة "بريطانيون" فقد كانوا يستخدمونها ضمن عبارة "بريطانيون من أصل باكستاني"، أو "بريطانيون مسلمون" أو "حاملو جوازات سفر بريطانية".. وتنوه إلى أنه كان هنالك دائماً شيء ما يوضع للفصل بين كونهم بريطانيين وكونهم إرهابيين.

تحدث الراوية عن عدم الشعور بالأمان، وأن استخدام الخوف كأداة سياسية جهد أخذ تجربة عصمة في تجربة الاستجواب الأمني الذي مرت به في المطار فجعل منها بحثاً. وتنهار عصمة وهي تبكي في مكتب الدكتورة المشرفة عليها في الجامعة هيرا شاه، كانت تبكي أمها وجدتها التي توفيت قبلها بأقل من سنة، وتبكي أباهما، والتوأمن اليتيمين اللذين لم يعرفها أمهما قبل أن يأكل التوتر والمرارة ضحكتها، لم يعرفا تلك المرأة الحنون التي كانت ذات يوم.. وكانت تبكي نفسها أيضاً، تبكي نفسها أكثر من أي شيء آخر.

تنبش شامسي في صور الهوية، والتراكم الذي يصوغها ويدخل عليها تحولات مرحلية تخرجها من إطار لآخر، وتتساءل كيف أن بطلتها نجت من طفولتها المحاصرة بصورة الإرهابي الغائب وإرثه الثقيل، وأنه لم يكن إحساسها بأنها شيء يجب أن ينجو المرء منه، إلى أن ماتت أمها، بحيث صاغ الموت صورة جديدة للهوية، وأوحى لها أنه يمكن الالتفاف حول كل شيء ومواصلة الحياة إلا الموت، لأن الموت شيء يتعين على المرء أن يعيش حياته من خلاله.

ولعلّ النقطة الأبرز في تفكيك شفرات الهوية، أو ملامحها باعتبارها خارطة شبيهة بالخارطة الجينية، إلا أنها في عالم الفكر والأدب، خارطة مهندسة اعتماداً على عوامل داخلية وخارجية متقاطعة معاً، تمضي بها إلى وجهتها التي تبدو بدورها مرحلية، على اعتبار أن التحولات التي تطرأ عليها في كل محطة حياتية، زمانية أو مكانية، لا تتوقف عند نقطة بعينها، وتظل دائرة في فلك التغيير مخلّفة إرثها وثقافتها وحساسيتها المتوافقة مع المحطة التي تصل إليها في سيرورتها.

مَن هو الإرهابي؟ هل ذاك الذي ينفذ جرائم القتل فقط أم هو الذي يشجعه ويهتف له ويصفق لجريمته؟ ألا يتشارك أولئك الذين يقومون بتجريم الأبرياء من دون أية أدلة مثبتة الإرهابيين إجرامهم وإرهابهم؟ هل يكتسي الإرهاب حلة دموية دائماً؟ أليس هناك إرهاب ناعم مكتسٍ بأردية حريرية وشعارات براقعة تزعم حماية هذه الفئة أو تلك؟ ألا يكون خطر مثل هذا النوع من الإرهاب الدافع للجرائم والمبرر لها معادلاً، إن لم يكن أكبر، من خطر الإرهاب المتمثل بتنفيذها بطريقة فجّة؟

أسئلة لا تني تشغل روائيين ومفكرين يحاولون جاهدين البحث عن إجابات لها، أو اقتراحات للتعاطي معها وتقريبها من الواقع المعيش من خلال النبش في ثناياه وخباياه، والإشارة إلى مواطن الضعف أو الترهّل فيه، والسعي لإظهارها والإحاطة بها كي لا تبقى طي التعتيم، ما قد يجعلها بؤرة لفجائع لاحقة محتملة.

عالج الفرنسي بونوا ديتيرتر في روايته "الصبيبة والسيجارة" موضوع الإرهاب المتغلغل في البنية الاجتماعية بطريقة تبدو أقرب للبراءة والسذاجة، يرسم ملامح مجتمع يحمل بذور الدمار الذاتي في مختلف التفاصيل التي يتوهم أنها تقوده إلى مستقبل مشرق، يقع تحت إغواء الخداع والتضليل، يتعامى عن المنطق والتعقل، ينساق للتجهيل ويفسح المجال من غير وعي أو دراية للغرق في لعبة قلب الحقائق، والتلاعب بالعقول والعواطف.

صور ديتيرتر كيفية صناعة أجيال تجهل دربها، وكيفية إيهامها إيهامها بأنها تمضي في تغيير العالم نحو الأفضل في حين أنها تفقد براءتها وجمالياتها وخصوصيتها واستقلاليتها، ولفت في عمله إلى أن مزار التلوث الذي قد يتسبب به دخان سيجارة لن تكون أكبر خطراً من مخاطر تلويث عقول الأطفال وتسميم مستقبلهم والمتاجرة بطفولتهم بتعريضهم للكذب وتقديمهم مادة للخداع والابتزاز، بحيث يتبدى الخطر المضخم أقل بكثير من ذاك المحدث المغرق المدمر للمجتمع بشكل عام.

أثار ديتيرتر في عمله أسئلة متعلّة بالإرهاب، وكشف أزمات اجتماعية متفاقمة، منها مثلاً تطيش العنف والقتل والتحريض عليه، والزعم بحماية الأطفال من دخان السجائر، وكيف أن الأمور لا تستوي بالانتقائية في التربية ومزاعم الترقى والتحضر، وأن المجتمع الواعي يهتم بمجمل التفاصيل، ولا يبرّر القتل أو يحرض عليه، بالموازاة معه محافظته على حقّ الأطفال في بيئة سليمة وصحية، ومن دون تعريضهم لأيّ أذى سواء كان نفسياً أو جسدياً.

لا يخفى أن حديث الأدب والإرهاب يظلّ دائراً في فلك التجاذب والمقاربة والتحليل، ولاسيّما أن الحديث عن الإرهاب يحضر في مختلف السياقات، وبات الإرهاب واجهة للترويع تارة، وشعاراً للتضليل عند المتاجرين بالشعارات والساعين إلى تأثيم المختلفين عنهم أو المعارضين لتوجهاتهم وسياساتهم وممارساتهم تارة أخرى، كما يكون الاتهام بالإرهاب مدخلاً للإدانة، ومن ثمّ التهينة لشنّ حرب تبدأ كلامية، قبل أن يتمّ تصعيدها لتغدو دموية.

وربما يمكن للرواية القيام بدور ما، ولو كان صغيراً، في تعرية التفكير الإرهابي، وكشف الغطاء عن النفاق الاجتماعي الذي يسعى إلى التغطية على الجرائم الحقيقية بحق مختلف أبنائه.

الروائي العربي والغام الطائفية

يحلّو لبعض دارسي الأدب تنزيهه عن الخوض في صراعات واقعية وتاريخية، بذريعة الترفع عن الصغائر والتسامي عليها، بحيث يبدو كأنه يبحر في عالم آخر، يتحايل فيه وبه الأديب على نفسه وقرائه، بأن يصوّر لهم فردوساً متخيلاً على الأرض التي يعيشون عليها، أو تاريخهم المتجسّد أمامهم بحلّل واقعية تدعو للرثاء.

من المواضيع التي تطرحها الرواية؛ الطائفية، وهي علّة متجذّرة في العالم العربي، وليس من السهولة الاستشفاء منها، والخطر أنّ هناك مصابين بها لا يعتبرونها علّة أصلاً، بل قد تجد بعضهم يتبجّح بها، ويباهي غيره أو ينتقص من قيمتهم من خلالها.

استنطاق بعض الشخصيات الروائية وتقديمها كدالّ على هذا الطرف أو ذاك، لا يعتبر تبنياً لوجهة النظر التي يعبر عنها، وقد يكون ما يتفوه به منافياً للحقيقة والمنطق، لكنّه يبقى ترميزاً إلى حال جماعة ينتمي إليها. من ذلك مثلاً رواية "مقبرة براغ" للإيطالي أمبرتو إيكو الذي يطلق بطله النقيب سيمونيني أحكامه العامة المسبقة وصورة النمطية المقيّدة على أتباع الديانات، والشعوب والقوميات الأوروبية، فيصفها بأقذر ما يشاع عنها. وما تتفوه به كل جماعة في سرّها عن الأخرى من تشويهات.

قارب الروائي العربي المعاصر جوانب من الحالة الطائفية، وشخصها في أعماله بحيث أثار نقاشاً حول قضية مؤثرة في الحياة الواقعية، وقام بتظهير صور من الواقع وتقديمه وتشريحه، ملامساً لقضاياهم وهمومهم، لا بعيداً عنها أو مدّعياً الترفّع عنها وكأنّها ستلاحقه كتهمة ويعير بها كنقيصة.

أزاح بعض الروايات الستار عن الممارسات الطائفية التي تقترب في واقع بلدانها، ومن هذه الروايات مثلاً رواية "السوريون الأعداء" للسوريّ فوز حداد الذي صوّر في بعض فصولها توظيف النظام لأفراد كثر منتمين إلى الطائفة العلوية، وغيرها من الطوائف والقوميات بنسبة ما، في خدمة مصالحه مقابل امتيازات، وهذا صدى للواقع السوريّ المعيش، ولا يعتبر إساءة لطائفة برمتها بقدر ما يكون إشارة إلى توريط النظام لكثير من أبنائها في مستنقعه، وتقديمهم وقوداً في حربه.

كذلك يمكن تذكّر رواية "جسيم الراهب" للعراقيّ شاكّر نوري الذي صوّر جزءاً من تهجير المسيحيين من بعض مناطق العراق، ودفعهم إلى ترك أرضهم ومكانهم على أيدي جماعات تتاجر باسم الطائفية، سواء كانت سنية أو شيعية، وباسم القومية، سواء كانت كردية أو عربية.

هناك أيضاً روايات عراقية أخرى عديدة تطرقت إلى الموضوع وأبرزته من جوانب مختلفة، بحيث رصدت الصراع الطائفي المقيت ووثقت بعض تجلياته الواقعية روائياً. منها "يا مريم" لسنان أنطون، "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي، "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون، "طشاري" لإنعام كجه جي، "ماذا يحدث في بغداد" لرسول رسول، و"مياه متصحرة" لحازم كمال الدين، وغيرها..

لا يخفى أن الحل لا يكون بإخفاء الممارسات الشائنة، بل بتشريحها وتشخيصها ومحاولة البحث عن سبل للخروج من مأزقها، يسجل للرواية أن تحاول ذلك، أو تحرّض على التفكير في الخروج من حقل ألغام الطائفية المتفشية.

العنف المقدّس وتفكيك الإرهاب ثقافياً

لا ينفك السجال يتجدّد بعد كلّ عملية إرهابية هنا أو هناك بضرورة البحث عن سبل ثقافية وفكرية لتفكيك الإرهاب والحدّ منه، تمهيداً للتخلّص منه ومن تداعياته الخطيرة التي يخلفها على الشعوب والدول، ويبقى السجال في دائرته الضيقة المغلقة من دون أن يفضي إلى خطوات مؤثرة أو نتائج مرجوة في واقع الأمر.

هل بالإمكان تفكيك الإرهاب فكرياً وثقافياً وهنالك منظومات سياسية ودينية تعمل على تذكّيته وتسعيه بذريعة القداسة والبطولة والواجب..؟ ألا يحتاج الأمر إلى نزع القداسة عن نصوص أوصلت حياة نزلاتها المؤمنين بخلودها وقداستها إلى درجة من التحجّر والانغلاق والخروج عن ركب الحياة المعاصرة..؟ كيف لسكان الماضي وأوهامه الاندماج في عصر جديد بأردية فكرية مهلهلة مرقّعة..؟

ما يزال مصطلح الإرهاب موضع تجاذب بين أكثر من طرف، لا لصعوبة العثور على تعريف، بقدر ما يتعلق الأمر بحسب الأرضية الفكرية والمصالحية التي ينطلق منها، وما إن كان الفعل المندرج تحت خانة الإرهاب لدى أحدهم هو نفسه المصنّف في لائحة البطولة لدى آخر، ولا يعدم كلّ طرف إضفاء قدسيّة على

أفكاره وإرهابه بحيث يعتبره واجباً مقدساً في حين أن الآخر موضع اتهام وإجرام في الوقت نفسه.

تحرص الأنظمة الاستبدادية، ولاسيما "حلف الممانعة ومحور الشر" على إبقاء الإرهاب مفهوماً ضبابياً، بحيث تجاهر بضرورة وضع تعريف واضح محدّد للإرهاب، وهي إذ تدعو لذلك، تروم استثناء نفسها وممارساتها من التعريف المراد له أن يشمل ممارسات من تصنفهم أعداء لها، وتصنف ممارساتها وأعمالها، سواء كانت موجّهة ضدّ شعوبها أو أولئك المفترضين بأنّها أعداؤها، في إطار المقاومة المشروعة.

الإرهاب الدينيّ بنسخته «المتأسلمة» يتماهى مع إرهاب الاستبداد السياسي، ويتفوّق عليه خطورة في كونه ينهض على حقيقة مقدّسة على تقبل نقاشاً عن مدى مناسبتها للزمن الراهن، وتنطوي على جهل عابر للأزمنة وإجرام يتخطى الحدود، وبالضرورة يكتسب مشروعيتها من نصوص مصنّفة على أنّها مقدّسة، في حين أنّها تفتك بالإنسان الذي يفترض به أن يكون غاية كلّ النصوص، وبالإنسانية التي يفترض أن تكون مبتغاها.

ولأنّ الإرهاب المنتشر يتغذّى من أحقاد ماضٍ دمويّ عنيف، ويتفشّى في أرضية يسودها الجهل والتخلف وينهض على أنقاض ديكتاتوريات دُمّرت بنية التفكير لدى مواطنيها، فإنّ النزعة العدوانية تظلّ في تصاعد، ويكون البحث عن حلول متوهّمة عبر العنف المقدّس الذي يخيّل لصاحبه أنّه على مشارف الفردوس وعلى عتبات الخلود والبطولة.

أقنعة الأنا ومرايا الآخر روائياً

كيف يصف الروائيُّ الآخرَ المضمَر في خياله؟ وكيف يصوغه روائياً ويجسّد تجلّياته وحضوره سرديّاً؟ هل له أن يعكس حالة من حالات الخراب والعنف التي ينبذها أم تراه يكون تجليّاً لما هو نقيضه؟

يعمل السرد على إعادة صياغة الحياة، يتجلّى على نحو بارز في الحكاية، في تفرّعاتها وغوصها في أعماق الشخصيات، وفي تناولها لجوانب مخفية بعيدة عن اهتمام الآخر، أو يتمّ حجبها لتبقى بعيدة، بحيث تكون هي نفسها صورة الآخر المحتجبة عن نظرائه والمختلفين عنه في الواقع.

هناك مَنْ يرى في الآخر جعيمة، على طريقة جان بول سارتر، وهناك مَنْ يرى فيه نعيمة، جرياً على بعض الأمثال الشعبية التي تعكس ببساطتها عمق العلاقة الإنسانية التي تربط المرء بالآخر القريب أو البعيد عنه، كالقول «الجنّة من دون ناس ما تنداس»، والتعبير عن حالة الافتقار للحياة الطبيعية من دون الآخر، أو انعدامها ربّما.

هناك عدة سبل تتناول كيفية تعبير الكاتب عن الآخر، أو كيفية فهم الآخر لتعبيرات الكاتب عن هويته وذاته وعرقه، وهل يؤثّر انتماء الكاتب على بلورته لصورة الآخر في روايته، وهل يسعفه خياله الروائيّ لتشخيص الخلل بين المرء وآخره المسكون فيه، المناقض له، أو الهارب من نفسه بمعنى ما.

ينشغل الخيال الروائي بما يحفز العملية المتمثلة في تناول الكاتب لما يثيره شعوره نحو الآخر، سواء كان نفوراً أو انجذاباً، ومن خلال تنشيط مختلف زوايا تمرني الصورة في الوعي، وجعل التخييل أداة روائية لتهدئة عنف الواقع وقهره.

تناولت الروائية الأميركية طوني موريسون؛ الحائزة جائزة نوبل للآداب سنة 1993، في كتابها «صورة الآخر في الخيال الأدبي» جوانب من تأثير محيط الكاتب وتنشئته وتربيته على خياله، وكيف يتمظهر الآخر في كتابته، وكيف يتجسد هو بالنسبة للآخر بعد الكتابة.

تؤكد موريسون أن مشروعها نتاج البهجة وليس خيبة الأمل، وأنه نتاج ما يعرفه عن طرق الكتاب في تحويل مظاهر خلفيتهم الاجتماعية إلى مظاهر اللغة، والطرق التي يروون بها قصصاً أخرى، ويخوضون بها غمار الحروب السرية، ويخططون بها كل ضروب الجدل المدثرة في نصوصهم. وتؤكد كذلك بأن مشروعها نتاج يقينها أن الكتاب واعون بما يقومون به.

لا يخفى أن الخيال الروائي الذي ينتج عملاً قابلاً لتعدد القراءات في الحاضر والمستقبل، يتضمن عالماً مشتركاً ولغة ذات مرونة لا نهائية، وأنه على هذا النحو يسعى القراء والكتاب معاً لإنجاز عوالم متخيلة مشتركة. وأنه على الرغم مما يستوجبه موقع القارئ في هذا السعي من حقوق قابلة للتبرير، فإن حضور الكاتب بمقاصده وعماه ونظراته الخاصة، يمثل جزءاً في النشاط التخيلي.

وحدة الكاتب المزدحمة بال شخصيات

هل يكون الكاتب وحيداً حين يكتب نصّه ويخلق شخصياته؟ هل تتسم وحدة الكاتب بالوحشة المصاحبة للوحدة عادة أم أنها وحدة منشودة تساعده على الإبداع؟ ألا تساعد الوحدة الكاتب على ترتيب الازدحام الذي يعيشه في داخله، والأصوات التي تتعارك في أعماقه باحثة عن سبل للتجلي والتجسيد والحضور في عالمه المكتوب؟

هناك أدباء ضربوا أمثلة في الوحدة، بحثوا عنها، نشدوها لذاتها وما يمكن أن تساعدهم فيه من إبداع وإنتاج، وهي التي تحفظ للكاتب خصوصيته، تمنحه مسافة ليستطيع النظر إلى واقع أو واقع عمله الذي يشغل عليه، تكفل له الاستقلالية والبعد عن ضوضاء الخارج ليهذئ ضجيجها الداخلي.

ربما يقود أي حديث عن غرفة الكاتب أو حجرة خاصة للكتابة إلى الإنكليزية فرجينيا وولف صاحبة «غرفة تخص المرء وحده»، وتلك الغرفة المأمولة تكون موطن المرء الباحث عن عزلته ووحدته ليصمّم كيانه المزدحم بالعالم المتحرك الدائم التغير من حوله.

الفرنسية مارغريت دوراس (1914 - 1996) تحدثت بدورها بإسهاب في كتابها «أن تكتب.. الروائي والكتابة» عن الوحدة التي يمكن أن تكون مساعدة على الإبداع ودافعة ومحركة له، وأن وحدتها ساعدتها على كتابة نصوصها، وتمضية الوقت بمتعة معها، وكأنها برفقة مجموعة من البشر. وقد ركزت دوراس على ضرورة وجود عزل بين الكاتب والأشخاص المحيطين به؛ أي الوحدة، وتصفها بوحدة المؤلف، وحدة ما يكتب. وتجد أن

الوحدة الحقيقية للجسد لتغدو نفسها وحدة المكتوب التي لا تغتصب. وتراها تكتب عن فكرة صناعة الوحدة، وأن المرء لا يجد الوحدة بل عليه أن يصنعها لينعم بها، وأنها قررت أن بيتها هو المكان اللائق بها لتكون وحيدة، من أجل كتابة كتبها، وأنها كانت وحيدة وأغلقت على نفسها باب بيتها الذي أصبح بيت الكتابة بالنسبة إليها.

ربما تكون الوحدة ملاذاً لترويض وحشية الكاتب، وتهذبة ثورته وجنونه، ولاسيما أنه يعيش في عالمين متوازيين، عالم الواقع بكل ما يعتك فيه من تفاصيل يومية، وعالم الكتابة الذي يقوم بتأنيثه بكثير من التفاصيل التي قد تكون انعكاساً لتفاصيل الحياة نفسها، مع تلاعبه وتحويره وتجييره وتوظيفه لها بطريقة أدبية.

وقد يكون في تحرير الكتاب ونشره وإيصاله إلى القارئ تبديداً للوحدة التي صاحبت الكاتب في مسار إنجاز عمله، وتحريراً للروح المستوحشة التي ساهمت في إبداع العمل، وإشراكاً للقارئ في تلك الوحدة، ونقلها إليه ليعايش تفاصيل العمل بطريقة مختلفة.. وهنا تتحول وحدة الكاتب إلى وحدة ثرية مزدحة بالقراء، بعد أن كانت مزدحة بشخصياته التي اختلقها ووزع أدوارها.. ولعلها الوحدة المنشودة في عالم الأدب.

الأنا المتضمنة والمتضمنة في خطاب الروائي

لا يسلم أيّ روائي من أسئلة توجه إليه عن شخصياته الروائية وأفكارها وممارساتها المسرودة في روايته، وبخاصة حين تتسم بشيء من الغرابة أو الاستفزازية، ولا تخلو بعض الأسئلة من اتهام ضمني أو ظاهر للروائي بأنه هو نفسه من قام بتلك الأفعال، أو من يؤمن بتلك الأفكار، وأنه يقوم بتلييسها لشخصياته في محاولة للتهرب منها، أو للتملص من المساءلة والاستجواب.

وكأنّ الروائي مطالب بتقديم كشف حساب عن أفكاره وما يدور في داخله من صراعات بين الشخصيات التي تسكنه، أو التي يخترعها، مستنداً إلى أفكار أو وقائع أو إشارات هنا وهناك، ويوضع في قفص الاتهام لأنه يتجرأ على ابتداع شخصيات متطرفة غرائبية مشوهة وحشية عنيفة، فيقال عنه إنه يتعامل مع العالم بحقد وعدائية، في حين أنه قد يوصف بالسطحية إذا اختار من جانب آخر شخصيات طيبة مسالمة، فيقال إنه يتعامل مع العالم ببراءة وسذاجة.

وبالحديث عن جانبي الإدانة والاتهام المسبقين عند بعض القراء الباحثين عن حياة الروائي وأفكاره في شخصياته بغية تأييمه على ما تجهر به أو تفعل في سياق الأحداث المرسومة من قبله، يصدّم الروائي بكونه ملاحقاً بناء على التخمينات والظنون، وتوضع أناه دريئة لعنف الآخر الذي لا يتحمّل صورة ذاته بما يسكنها من مخاوف ووساوس في عمله.

أنا الروائي متضمنة بهذه النسبة أو تلك في كلّ شخصيّة من شخصياته بطريقة أو أخرى، وهي أنا متشظية إلى أنوات، إلى

آخرين وذوات متعدّدة، لأنّه يهندس حيوات كثيرة، يرسم لها بدايات ونهايات، يختار لها محطات ومصائر ويضعها على أعتاب مفترقات طرق، وذاك التضمين لا يخفي التضخيم الذي قد يستشفّه البعض، بقدر ما يتكتم على الآخرين ويمنحهم هامشاً للتأويل والتساؤل، ويعيدهم إلى ذواتهم، يحاول أن يحرّزهم من أوهامهم ومخاوفهم حين يقرؤونها مكتوبة بلسان أحدهم، وملبّسة له، مبرّنة إياهم بطريقة مواربة وروائية من جنونها أو تطرفها وغرابتها.

لفت التشيكيّ ميلان كونديرا في حوار له عن الأنا ومظهراتها في خطاب الروائيّ وأفعاله إلى أن جميع الروايات في كل زمان تعكف على لغز «الأنا»، وأنّه ما إن يبتكر الروائيّ كائناً خيالياً، شخصية قصصية، حتى يواجه آلياً السؤال التالي: «ماهي الأنا؟ وبمّ يمكن إدراك الأنا؟». ويجيب مستدركاً إنّ ههنا تأتي اللحظة التي توجّب على الرواية في بحثها عن الأنا أن تهمل عالم الفعل المرئيّ لتعكف على اللامرئيّ في الحياة الداخلية.

يتخطّى الروائيّ قيود الأنا في علاقته مع عالمه الروائيّ، تغدو أناة ميداناً للعالم الرحب الذي يحاول تقييد مشاهد ومقتطفات منه، تغدو تلك الأنا المروية عتبة للآخر، تمرّي له صوراً من أفكاره وخیالاته وجموحه في مختلف حالاته، تؤكّد له بيتاً منسوباً إلى عليّ بن أبي طالب يقول: «تحسب أنّك جرم صغير.. وفيك انطوى العالم الأكبر».

النرجسيّة صفة تلازم كثيراً من الأدباء، تتردّد على السنة كثيرين في معرض حديثهم عن هذا الأديب أو ذاك، كما تتمظهر في أحاديث الأدباء عن أنفسهم، وعن تفردهم وتمييزهم وخصوصيّتهم في أعمالهم وتجربتهم، بحيث يكون الإحياء أنّ النرجسيّة التي قد تستشفّ من حديث التباهي المعلن أو التفاخر المضمّر، ما هي إلا نوع من تواضع العظماء، وأنّ ما لديهم أكبر من أيّ توصيف محتمل.

هل توصف النرجسيّة بأنّها مرض معدٍ طال أدباء مشاهير في تاريخ الكتابة والأدب؟ هل يكون إطلاق توصيف النرجسيّ عبارة عن محاولات يائسة لتشويه بعض الكتاب من قبل آخرين ربّما تفوّقوا عليهم لكنّهم لم يتمكّنوا من تحقيق ما صبوأ إليه من شهرة وإنجاز؟ أليست أنا الكاتب حجر الأساس في إبداعه؟ ألا يفترض حبّ الذات نوعاً من تقديرها المفترض؟ هل اللغة مراوغة إلى درجة تقلب المعنى من تقدير الذات إلى نرجسيّة أو أنانية..؟

هناك أدباء يرفضون إيراد أيّة أسماء معاصرة حين حديثهم عن قراءاتهم ويوميّاتهم، وكأنّ ذكر بعض الأسماء المعاصرة سيقلّل من شأنهم وهيباتهم، ويضعهم في خانة المعجب بآخر يعتبره دون المستوى. قد يخفي عدم ذكر أسماء جانباً من الخشية والغيرة في سياق تضخيم الأنا وزعم الترفّع عن الاطلاع على نتائج حديثة، لقناعته أنّه لا أحد قد يتفوّق عليه، أو لرغبته بعدم تكريس أيّ اسم أو منحه شرف التلقّف به أو الإشارة إليه.. وهنا ربّما تكون المعاصرة شرّ حجاب.

في فصل «مذكرات شخصية» من يومياته يقول البرتغالي فرناندو بيسوا (1888 - 1935) بنوع من الغرور إنه ترك عادة القراءة وراءه، وإنه لا يقرأ شيئاً ما عدا الجرائد عرضياً، وبعض الأدب الخفيف بالإضافة إلى كتاب مرجعي لأجل المسائل التي قد يدرسها والتي قد لا يكون البرهان البحث كافياً معها..

يقول بيسوا بتباهٍ إنه تملك القوانين الأساسية للفن الأدبي، ولم يعد شكسير قادراً على تعليمه كيف يكون ثاقب الفكر، ولا ملتون جعلها كاملاً. وإن فكره اكتسب مدى من التغير والتلون يجعله قادراً على تقمص أي انفعال يرغب فيه وعلى الدخول حسب إرادته في أي وضع ذهني يشاء. ويؤكد أنه لم يستمرئ استبداد الفن الأدبي به، وأنه لم يقم سوى باستخدامه مخضعاً إياه لخدمته. وتراه يعترف أنه حتى ينصف نفسه، بأنه ليس أكثر أنانية من أغلبية الأفراد وأقل بكثير من زملائه في الفن والأدب. وأنه يبدو أنانياً في أعين أولئك الذين هم من ذوي أنانية مضادة ممن يطالبون الآخرين بتكريس أنفسهم للغير بمثابة ضريبة.

لا يخفى أن هناك خيطاً رفيعاً بين تقدير الذات وتضخيمها، والتورط في وباء النرجسية المسّم للفكر رهن بالقدرة على تقدير الآخر والاعتراف بحضوره ونتاجه وإبداعه، وهذا ما يمنح الذات المبدعة تقديرها المستحق بعيداً عن أي إيهام أو تضليل..

التلصص المتبادل بين الروائي والقارئ

تتكرّر فكرة التلصص في عدد من الأعمال الأدبية التي تتخذها مركزاً وجسراً في الوقت نفسه، تنتقل بين العتبات متسلّحة بالتخفي والتواري واستراق النظر، ومن ثمّ الإيهام بنقل الأسرار المكتشفة إلى القارئ الذي يثار فضوله بحيث يبقى متشوّقاً لمعرفة المزيد من مشاهدات المتلصص؛ تلك التي تكون صدى لرؤاه وخیالاته في كثير من الأحيان.

لم يبق الروائي سرّه الفنّي بعيداً عن متناول القارئ، بل تراه يكشف له آلياته وتقنياته المعتمدة في عمله حين يخبره عن تفاصيل التلصص الذي يكون في أكثر من منحى، منه ما يكون إلى أعماق الشخصيات عبر تظهير انفعالاتها ووساوسها ومخاوفها، ومنها عبر التقاط ما يضجّ به الخارج من مفارقات وغرائب.

يشتمل التلصص على فضول وانهمام ويتحوّل إلى أداة تشريح وتأثير، ومن هنا اختار صنع الله إبراهيم لإحدى رواياته عنوان «التلصص» في مكاشفة ومصارحة وانفتاح على الذات والتاريخ، وأخرج التلصص من سرّيته إلى العلن، كما أضفى على اللعبة الروائية مزيداً من التشويق من خلال الإيحاء الذي يخلقه الانطباع الناتج عن قراءة العنوان أو تخيل ما وراءه من كشف للأسرار المخبوءة.

وكان الروائي السوري مصطفى خليفة قد خصّ التلصص بكثير من الاهتمام في عمله «القوقعة» والذي اختار له عنواناً فرعياً «يوميات متلصص»، وكان المتلصص راويه ومرسّاله إلى عالم السجن الرهيب الذي صوّر قسوته ووحشية السجّانين

فيه، وكان الثقب المنفتح على باحة السجن كوة القهر والأسى، والضوء الذي يحمل للراوي شيئاً من الأمل الذي كان يتبدى ذكرى غريبة في مستنقع إجرامي.

مؤخراً اختار الروائي الإماراتي سلطان العميمي في روايته «غرفة واحدة لا تكفي» عالم العتمة الداخلية للمرء لينفتح من خلالها على الخارج والتاريخ بدوره، وعلى ما يعتزك في أعماق الإنسان من صراعات، وكان التلصص بوابته، وجسر راويه قرواش، للعبور وتجاوز الجدران المتخيلة.

رگز العميمي على فكرة أن التلصص يبرز كحقيقة وجودية برغم التعقيم عليها أو تمثيل الترفع عنها، كتب في مستهل عمله: «في غرفة صغيرة بمكان مجهول، ثمة شخص يتلصص من ثقب الباب على شخص كان يتلصص على شخص آخر في الغرفة المجاورة له. كانوا يتلصصون جميعاً على أشخاص آخرين دون توقف، ولا يفعلون شيئاً غير ذلك». كأنها يشير إلى أن التلصص يظل ميدان تواطؤ متجدد متسع بين الناس في كل زمان ومكان.

قد يتحول الروائي في بعض الأحيان إلى موضوع للتلصص من قبل القراء، وقد يتخذ بعض القراء روايات الأدباء - وربما أعمال الروائيات بشكل أكثر - نفقاً وكوة لكشف أحداث حياتهم المتوقعة المخبوءة بين السطور، ويكون البحث عن مماثلة ومطابقة، وربما التباهي باكتشافات تظل مثار رثاء، لأن محاولة قلب حيل الروائي عليه وتقييد حياته بخيوط التلصص عليه لا يخلو من عملية تكميم للخيال وتأثيم له بناء على الظنون والتخمينات التي لا محل لها من الإعراب في عالم الرواية والخيال.

* * * * *

تشكل تجارب الأدباء مع الكتب التي يقرؤونها مادة ثرة لمقاربة جوانب من التأثير والتأثر لديهم، وكيف تغدو القراءات بالنسبة إليهم ارتحالات دائمة متجددة في عقول الآخرين، وتغدو وسيلة تالية لهم، بعد كتابتهم لكتبهم، لمنح القراء فرصة للعبور إلى دواخلهم، واكتشاف ما كان يجول فيها حين كتابتهم لها، وما يؤمنون به ويعتقدونه وما يشكل هوية مكتوبة لهم في عصرهم.

لا تكون القراءة تزجية للوقت كما قد يعتقد البعض، بل تكون بحثاً معمقاً لاكتساب المعارف والمهارات ومشاركة الآخرين عقولهم، وربما يصح في هذا السياق تحويل المقولة الدارجة «إن من شاور الناس شاركهم عقولهم» وإسقاطها على القراءة، ذلك أن القارئ يشارك المؤلفين والمفكرين عقولهم، ويستقي من أفكارهم، يجدد دورة فكره من خلالهم، ويبقى دائم التحفز للمعرفة والعلم، بعيداً عن الكسل المعرفي والتراخي.

يعنى الإنكليزي فيليب دايفس في كتابه «القراءة والقارئ.. صور في البلاغة الأدبية» بإظهار المواقف التي يساعد فيها الأدب قراءه على التفكير بأفكارهم الشخصية التي ربما كانت تتاح لهم فرصة التفكير فيها أو التعبير عنها، أو ربما كانت تمضي غير مدركة ولا مقدرة حق قدرها في العالم الخارجي. وتراه يؤكد أن فعل القراءة هو أمر يتحتم إنجازه بانتباه منغمس، ويساعد القراء لاكتشاف ذواتهم في خضم قراءاتهم، والعثور على أماكن نوعية عميقة للتأمل.

يركز الباحث على فكرة أن القراءة تمثل ترحالاً للقراء في عصور سابقة، وفي عقول السابقين والمعاصرين أيضاً، كما تشكل جسراً دائماً للتنوير والاكتشاف والتواصل مع الأجيال، مع التاريخ، مع

العلوم، ويتشعب تأثيرها ليشمل مختلف تفاصيل الحياة التي تنبني على التراكم والتقدم في العلوم والآداب. ويعتقد أن ما يفعله الأدب هو جني أوفر مما يبصر به كتابه، وفي التفكير في الحياة الإنسانية، وأن الأدب يوفر مجالاً لا للتفكير فحسب، بل إعادة صياغة ما ينتغيه الفكر.

تتحول القراءة إلى منظومة جماعية يتشارك فيها المبدع مع المتلقي في سبيل تعزيز القيم التي يدافع عنها، وهي علاوة على تمكينها صاحبها من التألف مع المستجذبات والمغريات، تهئ لديه أرضية العبور إلى أماكن قصية في عقول الآخرين ونفوسهم، وتكون الرحلة غنية، وغير محفوفة بمخاطر الرحلات التقليدية لاقتحام خلوات الآخرين أو السطو على ما يخضهم.

تكتسب القراءة أهمية عظيمة باطراد، لأنها تبقى بوابة المعرفة الدائمة المتجددة التي تبقى القارئ في قلب العالم من خلال البقاء على صلة بخبرات العلماء والمفكرين والأدباء وجديدهم في مجالاتهم التي يحرصون على تقديم خلاصة فكرهم وتجربتهم وأحلامهم ومخاوفهم فيها.

الرواية والسطو على أفكار الآخرين

هل تسعى الرواية لتقديم التسلية للقارئ..؟ ماذا لو كانت تعتمد الاستفزاز وسيلة لإثارة فضول القارئ وسبيلاً لتقديم تسلية من نوع مختلف له..؟ ما الذي يبحث عنه القارئ في الرواية ليتسلى أو يتلهى به..؟ عمّ يريد أن ينقطع، وبمّ يريد أن يستعين..؟ هل تجسّد الرواية جانباً من روح العصر الذي تصدر فيه..؟ من أين يغترف الروائي صوره وأفكاره..؟

هل يمكن توصيف تصويره لشخصياته بأنه سطو على أفكار الآخرين وتعدُّ على شخصياتهم؟

يصادف الروائي، أيّ روائي، عدداً من القراء الذين يحاولون إبلاغه بوجهات نظرهم، تلك التي تعكس رغباتهم في تسيير دفة الأحداث في الرواية بهذه الوجهة أو تلك، ويفترضون لو أنّ الروائي لجأ إلى هذا الفعل، أو تلك الطريقة، لكان أجمل وأفضل، ويكون ذلك من جانب ما محاولة سطو معكوسة منهم على تصوّرات الروائي، ورغبة في إعادة رسم المشاهد بما يوافق رؤيتهم لعالم الرواية الذي هندسه الروائي بتفاصيله الدقيقة.

يعتقد الفرنسي إميل زولا (1840 - 1902) أنه طالما عوملت الرواية باعتبارها استراحة للنفوس، أو تسلية لا تتطلب من الفنان سوى شيء من اللطافة وبعض القريحة، ويرى أنه يسهل فهم تمثّل أسباب الصفة العظمى للرواية، قبل أي شيء آخر، في إظهار أكثر ما يمكن من التخيل أو الاختراع.

وجد صاحب «التحفة» أن الأمر الأساسي يكمن في تحريك كائنات حية، وجعلها تلعب أمام نظر القراء الكوميديا أو الملهاة الإنسانية بأكثر ما يمكن من الطبيعة، ذلك أن جهود كل كاتب تنحو إلى إخفاء المتخيل تحت إهاب الواقع.

لم يكتفِ زولا بوضع الحس الواقعي في الصدارة، بل يجد أنه لا ينبغي للروائي أن يكتفي بالرؤية، بل عليه أن يصور، لذا كان هناك أيضاً، بعد الحس الواقعي، شخصية الكاتب. ويقول إن على الروائي العظيم أن يمتلك الحس الواقعي والتعبير الشخصي معاً. وأنه لولا التعبير الشخصي تغدو الكتابة الروائية سطواً

على أفكار الآخرين وأقوالهم، وتفقد الرواية تفردتها وتميزها.

صرح الكاتب بغضبه من شكاوى ومزاعم أولئك الذين يزعمون بأن الأدب انتهى وأن روح التجارة تغطي عليه، وأن المال يقتل الفكر. ويفرض أن يتم جعل الكاتب تاجراً كأي تاجر آخر، يفلح في بيع بضاعته أو لا يفلح، حسب علامة الصنع، ويغرف ثروة أو يموت من البؤس.

لا يخفى أن الرواية تظلّ من بين السبل الأدبية والفنية والإبداعية للتعبير عن روح العصر الذي تمثّله، وتصدر فيه، وتقاربه، وتراها، متضمنة مختلف الشخصيات التي ترسم الواقع بتناقضاته واختلافاته، تأخذ مشاهد من الحياة، لتعيد تظهيرها بحسب رؤية الروائي وصياغته الفكرية والأدبية لها، بعيداً عن أيّ سطو أو وصاية.

القارئ في مواجهة الروائي

إلى أي حدّ يمكن لروائي ما أن يقنع قارئه المفترض أن تجربيه الروائيّ هو عمل مميز وإبداع متفرد وأن عليه الاقتناع بذلك، والإقرار به، وكنتم أيّ انتقاد مضمّر وعدم البوح به، لأنّه قد يوصف بأنّه منطلق عن جهل أو عدم قدرة على التقاط المراد من التجريب وخباياه التي تخفي قدرة إبداعية متفردة؟

يضع بعض الروائيّين التجريب قناعاً يخفي وراءه انزلاقات عمله، بحيث يحيل أيّ انتقاد لعمله إلى نقطة قوّة، فغياب الحبكة يفسّر على أنّه تغييب مدروس ومشتغل عليه، وانزياحات الشخصيات وظهورها مبتورة هاربة من مشاهدتها، ممسوخة غير قادرة على تجسيد أدوارها، قد تقدّم في سياقات الزعم أنّه

تلاعب بها بحرفية الواعي، لإخراجها من قيودها الكلاسيكية وإطلاقها في عالم غرائبيّ يمكن له أن يشفع في حال السقوط في مهاوي التبسيط والتسطيح وعدم الإقناع.

يتحوّل التجريب إلى فخّ ضاغط على الروائيّ وروايته في الوقت نفسه، حين يصل إلى درجة من الغرور أو الوهم بالقدرة على الإبحار بعيداً في التجريب، يتهيأ له معها أنّه يلعب بالخيال ويتصدّى لهدم البنيان الروائيّ تحت زعم تشييد بناء آخر على أنقاضه، أو في ظلّه الذي ينزعه عن كيانه نفسه، بحيث يكون السلخ، الذي يتحوّل مع التلاعب به إلى مسخ. وهنا المسخ يختلف ويتعد عن «مسخ» كافكا في عمله الذي شكّل منعطفاً روائياً، وساهم بدفع روائيين كبار إلى اقتحام غمار الكتابة الروائية من دون تهيب من مخاطر التجريب واللعب في عوالم الخيال.

لعلّ الروائيّ، أيّ روائيّ، يكون مدفوعاً برغبة التجريب، وكسر الصورة التي لا يفترض بها أن تحاصره وتبقيه قيد التنميط، فتبديه كمن ينطلق من رغبة الثورة على الصورة التي لا يريدها أن تظلّ محاصرة له، وتغيير مسار كتابته إلى سمت آخر وزاوية مختلفة.

التجريب ليس عبثاً ببنية الرواية نفسها، ولا قلباً لفنياتها وتقنياتها، ولا يجدر به أن يتحوّل إلى دريئة يختبئ خلفها الروائيّ حين تعرّض أحد لنقد عمله، ولا يمكن لأيّ روائيّ أن يقنع قارئاً غير مقتنع بعمله أنّ صاحب العمل الذي بين يديه أبدع في تجريبه في عمله الجديد، وكأنّ زعم لتجريب قناع لإخفاء الإخفاق نفسه، أو يمكن أن يغطّي عليه ويمنحه حصانة أو حماية.

حين ينفرد القارئ بالرواية ويغوص في عوالمها تنزاح الأحجة والأقنعة والحواجز التي تفصل بينه وبين العمل الذي يغرق فيه، ولا يمكن التحايل عليه وتشكيكه بذائقته، وأنه لم يبلغ مستوى براعة الروائي المجرب، وأنَّ عليه أن يتجاهل امتعاضه من الرواية وعدم قدرتها على إدهاشه، وألا يصرح بما تناهته من مشاعر خيبة إزاءها..

الأسلوب وبناء النص

هنالك عوامل عديدة تتداخل لتساهم في بناء العمل الأدبي أو الفني، بحيث تكون تلك العوامل بمثابة دروب وأساليب تقود المبدع في طريق إتمام عمله، وتصديره للآخرين.

لكل كاتب أسلوبه في طرح أفكاره، وصياغتها، وتقديمها بالحلة اللغوية التي يرتئها، والتي تعبّر عن شخصيته وداخله، والأسلوب يقود بالتراكم إلى تشكيل البصمة المرجوة والتي لا يقيض لكثير من الكتاب بلورتها بحيث تكون عنواناً دالاً على أعمالهم.

ولكل كاتب كذلك قاموسه، ومفرداته الحميمة التي تظهر في كتابته من حيث يدري ولا يدري، يشكّل لغته من بحر اللغة الشاسع، فقد يكون متمرداً على القوالب اللغوية، وقد يكون أسيرها، لكن في الحالين يبحث عن ذاته من خلال لغته، ويسعى لإكمال صورته اللغوية عبر أسلوبه التراكمي.

اقترح بعض الروائيين أساليب لبناء النصوص، بحيث كانوا يكتبون أعمالهم، ويقدمون من خلالها رؤيتهم لآليات البناء ودلالات التفاصيل والعناصر والمفردات..

مثلاً الإيطالي إيتالو كالفينو في روايته «لو أن مسافراً في ليلة شتاء»، بنى نصّه بأسلوبه الخاص، واقترح من خلال بنائه أساليب محتملة لآخرين قد تساعدهم في العثور على أسلوبهم وشخصيتهم، توغل في لعبة القراءة والكتابة، وتوريط القارئ، بمعنى ما، في الرواية والحكايات المتفرعة، بحيث تكون الخيارات المتاحة باعثة على الحيرة من جهة، وتوسيع الأفق من جهة ثانية.

احتفى بفعلي القراءة والكتابة، ونوع الحكايات التي قدّمها وأبقاها معلقة لتدفع الملتقى للبحث بطريقته عن خاتمة تليق بها، ويكون لتنوع الخواتيم المفترضة إحياء للنص وتجديداً لبنائه الذي يبقى باحثاً عن اكتمال متكرر.. وكأنّ الحكاية تغدو متاهة تعرض نوافذ جديدة كل مرة، وتفتح على عوالم أخرى مع كل مقارنة.

أما الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في «ورشة سيناريو» وعبر حكايات المميّزة «كيف تحكي الحكاية»، و«نزوة القصّ المباركة»، «بائعة الأحلام»، فاقترح آليات الكتابة وبناء النصوص، وكيف يقبض الكاتب المفترض على خيوط الشخصيات والمحاور التي يقاربها، والتي يخوض غمارها، بحيث كان يطرح بأسلوبه الخاص والمتميّز سبل البحث عن الأسلوب والتفرّد وإكمال دائرة البحث.

ابتعد عن ادّعاء الأستاذة والتعليم والتوصية، بل لجأ إلى الإحياء بروؤس الأفكار وشرارات المناورة والتخريج الفني بالنسبة للكاتب، فكان يكتب الحكاية، كم يفكر بصوت عال أثناء بنائها، وبحثه عن الإقناع فيها، ويفكر في الوقت نفسه بطريقة مخالفة، فيبحث عن الثغرات، وينبّه إليها، وذلك في مسار

التنبية إلى أماكن القوة والضعف في النص حين العمل عليه،
وكيفية تلافي الخلل الذي يتسرب إليه..

ولعلّ المميّز في عالم الأدب، أنّه لا يمكن فرض الأنماط وتحويلها
إلى قوالب وقيود ساجنة للساعين للبحث عن أساليبهم
وشخصياتهم في هذا العالم الثّر المنفتح على التجديد والتجريب..
وتكون الحرّيّة التي يتمتّع بها الأديب في قرارة نفسه هي
الركيزة والأساس في أيّ بناء أو بحث عن تفرّد منشود.

الخوف من الكتابة

للكتابة غواية وإغراء، لها رهبة وهيبة، عالمها مثير، وباعث
على الخوف في آن، لكن أيّ نوع من الخوف ذاك الذي تثيره
الكتابة في نفس الكاتب؟ هل يقتصر الخوف من الكتابة على
الكاتب فقط؟ هل يقتصر على كاتب مبتدئ ناشئ أم أنّه يلازم
المخضرمين أيضاً؟ ألا يكون الخوف من الكتابة ملازماً للسلطات
الديكتاتورية أيضاً؟ أي لغز تشتمل عليه الكتابة حتّى تكون
مصدر خوف وترهيب للكاتب نفسه تارة وللقارئ تارة أخرى
والسلطات القامعة في أحيان كثيرة؟

يتأرجح حجم الخوف - إذا جاز النظر إليه ككتلة حجميّة -
بين كاتب مغامر في تجربته الأولى وآخر مكرّس خاض كثيراً
من التجارب، وقد يكون دافعاً أو محبطاً في مختلف الأحوال،
وما ينبغي استثماره في ميدان الخوف هو ضرورة جعله دافعاً
لتطوير الذات وسبيلاً إلى بلورة النصّ بالصيغة الأنسب من
وجهة نظر صاحبه، وإبقاء شعلة التأهب مستعرة في روحه
من باب الحرص لا الإحباط.

هنالك خوف يلزم الكاتب في مغامرته الكتابية، ولاسيما حين يقارب موضوعاً شائكاً، إشكالياً، أو حين يبني عوالم نصوصه؛ سواء الشعرية أو النثرية، وهو خوف محرّض، إيجابي، مشوب بالحذر والخشية ألا يرتقي نصّه إلى مستوى حلمه به، لذلك يكون باعثاً على مزيد من الاجتهاد للوصول به إلى المستوى الذي يرنو إليه، وهذا الخوف يظلّ صديق الكاتب، وأنيسه غالباً، في مختلف نصوصه، وبيقيه متأهباً للتجديد والتجريب، يمنعه من الاستكانة للآلية التي قد يستسهلها.

خوف المكرّس من الكتابة يختلف عن خوف الناشئ، هو خوف من عدم المحافظة على السوية، خوف الباحث عن قمم جديدة يصبو إليها، ويحتاط من تقليد ذاته، أو الوقوع في فخّ التكرار الذي قد يوصف باجترار أدبيّ ما، وقد يضع صاحبه في خانة الشيخوخة الأدبية أو نضوب الخيال وعدم القدرة على الإتيان بجديد في مجال صنعته الأدبية، وهنا أيضاً قد يبقى الخوف صاحبه نزله وقد يدفعه إلى اكتشاف وتجريب عوالم جديدة.

خوف السلطات القمعية من الكتابة بدوره مختلف، فهي تخاف من زعزعة مكانتها عبر الإشارة إلى جرائمها المقترفة أو فضح سياساتها وممارساتها الاستبدادية، وتخشى من دور الكتابة في تفتيح العيون على فسادها وقمعها وقدرتها على خلق جرأة لدى الصامتين الراضخين لها، وهنا تمارس الفتك والإيداء بالكاتب الذي تستشعر أنّه قد يشكّل خطراً عليها، وتمنع كتابته وتمارس التضييق عليه بقدر ما تستطيع، وقد يصل الأمر إلى تصفيته أحياناً، وهناك أمثلة على ذلك من تاريخ الديكتاتوريات هنا وهناك.

لعلّ من الأهميّة بمكان استغلال الخوف وتجيّره لخدمة الكتابة والارتقاء بها، وجعله طاقة خلاقة للإبداع لا وسيلة إحباط قاتلة، كما أنّ من المهمّ أن يكون وسيلة لتجاوز المشقّات لا عاملاً إضافياً من عوامل تعطيل حياة من تستوطن أرواحهم وأفكارهم وتحولهم إلى نزلاء في دومة رملية تغرقهم يوماً بيوم.

ما العيب في التسويق!

كيف ينظر الكاتب إلى التسويق وإلى نفسه حين يسوّق لعمله بأساليبه الخاصة؟

هل يراد من التسويق أن يكون آلية للتضليل والخداع لاستدراج القارئ؛ الزبون، أم وسيلة لدفعه وتحفيزه على اقتناء العمل عبر تقديمه بطريقة بعيدة عن التهويل في التعظيم أو المبالغة في التضليل..

هل ينطوي تسويق الأعمال الأدبية على خداع القارئ أم أنّ فكرة التسويق تتكئ بشكل رئيسي على إثارة التشويق لدى الزبون المحتمل، لحضّه على الشراء، وتوسيع رقعة البيع، بحيث أنّ آليات السوق تفرض نفسها، ويكون شكل العرض مثيراً لشهية الطلب ودافعاً للشراء..

هل يمكن أن يعاب على الكاتب تسويق عمله، لأنّه كأني مصدر، أو منتج آخر، يعرض بضاعته، ويروّج لها وفق أدوات وأساليب يجدها تساعد على الترويج والانتشار، وجني المكاسب والفوائد؟

إلى أي حدّ يمكن أن يعتبر التسويق عيباً في عرف الأدب والإبداع، وهل يكون الناشر متكبّلاً بالعمل الدعائي أم أنّ الكاتب مطالب بالدرجة الأولى بالعمل على تسويق نفسه، وإن كان بأشكال استعراضية دعائية، باعتباره يخوض عالم الإعلان عن بضاعته..

من وجهة نظر البعض الذي يسير في عالم الاستهلاك بواقعية قد تبدو فجّة لآخرين، لماذا تتمّ المبالغة بإضفاء التقديس على الكتاب؟ ألا يتحوّل الكتاب إلى بضاعة كأَيّ بضاعة أخرى، توضع على رفوف المكتبات، والمتاجر، بانتظار الزبون المحتمل؟

لا شكّ أنّه يحقّ لأيّ كاتب أن يسوّق لكتابه بالطريقة التي يشاء، والتي يراها مناسبة له، سواء بتصويره بين أيدي حسناوات هنا أو هناك لتشجيع الآخرين على الاقتداء بهنّ، أو للربط بين الإغراء الذي يولّده التمعّن في تفاصيلهنّ، وإغراء قراءة الكتاب الذي قد يضمّر الغواية بدوره، أو بسرد «الأساطير» عن عمله، وكيف أنّه نسجه بطريقة مبتكرة وأسلوب فريد، لتحفيز القارئ على اقتناء العمل والانكباب عليه واكتشاف سبل بناء العمل المؤسّطر من قبل صاحبه..

وبالمقابل لا أشكّ أنّ القارئ، حين ينفرد بالكتاب، ويكتشف حقيقته، يملك كامل الحقّ بإلقائه إلى أقرب سلّة قمامة، وكيّل سيل من الشتائم على آليات التسويق المضلّة، والخداع الذي مورس عليه..

الغاية من التسويق لا تكمن فقط في دفع المشتري المحتمل إلى اقتناء العمل، وأنّ دوره ينتهي بعد دفعه النقود جرّاء ما اشتراه، بل يكتمل كآلية ودورة، من حيث تقدير حقّ القارئ في الحصول على المنتج الذي يتناسب مع شكل التسويق الذي

يتمّ عرضه به، من دون أن يتمّ تصدير العمل على أنّه «بيضة الديك» التي من شأنها تغيير مسار تاريخ الأدب..

من حقّ الكاتب أن يسوّق لكتابه بالأسلوب الذي يتوافق مع هواه، ويعتبره مجدياً بالنسبة له، ومن حقّ الناشر ممارسة أساليبه المختلفة في التسويق بدوره، لا من واجبه ذلك، لكن لا ننسى أنّ من حقّ القارئ أيضاً أن لا تتمّ مصادرة حقوقه، وألا ينظر إليه على أنّه زبون ينتهي دوره بعد قبض النقود منه..

من المؤكّد أنّه لا تجوز مصادرة أيّ حقّ من حقوق الكاتب أو الناشر بالتسويق وترويج العمل، كما لا تجوز مصادرة حقوق القارئ بلعن الكتاب الذي يشعر أنّه مضیعة لوقته ونقوده، وأنّه وقع في شرك التضليل التسويقيّ المبالغ في تهويل العمل وتقديسه..

القارئ ومعادلة الإبداع والتسويق

يضخّم الإعلام بعض الأسماء، وبعض الأعمال الروائيّة حتّى ليظنّها القارئ أنّها أعلى من مستوى فهمه حين يطلّع عليها، ويحار في أمره، هل يعرب عن رأيه الصادق بها بمستواها المتدنّي، فيوصّف بأنّه غير أهل لقراءة الأدب الرفيع، أو أنّ عقله قاصر عن استيعاب المخبوء بين السطور، أم يصمت ويساير «نهر الجنون»؟ هل يتردّد في إطلاق صرخته الفاضحة للتحايل والإيهام ويبلغ مرارة الخداع الذي يتعرّض له..؟

لم يعد القارئ ذاك المتلقّي - الإيجابي أو السلبي - الذي لا يكون له حضور في معادلة الرأي في المعارض عليه، ولا صاحب النظرة المستكيّة المتربّبة لما سيصدره الكاتب، بل بات يوجّه

الأدباء أنفسهم، باعتباره المستهلك صاحب السلطة والرأي، يحدّد لبعضهم مساراته، ما يعجبه وما لا يعجبه، يصرّح برأيه من دون تردّد، يعبر ببساطة ومن دون تزويق، قد يجرح بتلك البساطة وقد يبلسم، لكنّه تحرّر من عبء أن يكون صامتاً، متلقياً معتكفاً في قوقعة القبول بما يلقي إليه من وسائل الإعلام وآليات التضخيم.

تكون إشارة الفرنسي دانيال بناك في مستهلّ كتابه «متعة القراءة» جديرة بالانتباه حين يذكر أنّ فعل «قرأ» لا يتحمل صيغة الأمر، وهو اشمئزاز تشاطره إياه عدة أفعال أخرى كفعل «أحبّ»، و«حلم». ويلفت إلى أن القراءة كانت فعل تمرّد، ولا تنساق لأمر أو نهى.

يعتقد بناك أن كل قراءة هي فعل مقاومة كل العوارض الممكنة: اقتصادية، مهنية، نفسية، عاطفية، مناخية، عائلية، منزلية، قطيعية، مرضية، إيديولوجية، ثقافية، أو نرجسية. ويرى أننا نقرأ لمقاومة الموت بطريقة ما. ويؤكد أن القراءة الذكية تنقذ الإنسان من كل شيء، حتى من نفسه. وتراه يتحدث عن حقوق القارئ الدائمة، وهي من وجهة نظره: الحق في عدم القراءة، الحق في القفز على الصفحات، الحق في عدم إنهاء كتاب، الحق في إعادة القراءة، الحق في قراءة أي شيء، الحق في البوفارية وهو ما يشار إلى جانب التماهي مع النص، الحق في القراءة في أي مكان، الحق في أن نقطف من هنا وهناك، الحق في القراءة بصوت عالٍ، الحق في أن نصمت.

ولعلّ من الجدير بالملاحظة أنّ القارئ اليوم صار، مع امتلاكه منصّات تعبير حرّة عن رأيه ووسائل تواصل تكفل له وجوداً وصوتاً، الطفل الجريء الذي يواجه الملك بعريه ولا يخشى

مغبة الإفصاح عن رأيه أو مواجهته. الرهان على القارئ، وبرغم أنه رهان يأخذ وقتاً أطول بالعادة من الوقت الذي يتم فيه افتعال الضجيج للأسماء العابرة لحدود العصابات المحليّة، المشتركة في دوائر التنفييع والارتزاق، إلا أنه رهان الزمن والجدة والجدارة والأصالة، رهان يؤكّد أنّ العري لا يستر صاحبه ولا يغطّي ضحالة مستواه المضخم الذي يبدو تضخماً مرضياً لا غير..

لعبة السوق

هناك حديث متجدّد عن الأكثر دخلاً بين اللاعبين والممثلين والفنانين والكتاب في الغرب، لكن هل بالإمكان الحديث عن دخل بمعنى الكلمة للكاتب في العالم العربي..؟ ألا يمكن أن يثير مثل هذا الحديث بعضاً من السخرية المريرة في جانب منه ولاسيما في ظلّ الأرقام المريعة عن انعدام القراءة؟

هناك أيضاً مَنْ قد يعيب على الكاتب حديثه عن المال حين طرحه أعماله أو مفاوضته بشأنها مَنْ قد ينوون أو يشرعون بتحويلها إلى أعمال سينمائية، أو حتّى مجادلته مع الناشرين الذين قد يحدّثونه عن الأدب ومثاليّته، وأنّهم يخوضون مغامرة خاسرة اقتصادياً، في الوقت الذي يبقى المؤلّف الحلقة الأضعف في عملية النشر التي هي صناعة، ولها سوقها العريضة، وهناك زبائن ينكبّون على الكتب التي تبقى محتفظة بجدّتها بمرور الوقت، لأنّ هناك دوماً قراء جدداً من أجيال مختلفة في عالم متجدّد.

يُقصي أغلب الكتاب في الغرب أنفسهم عن المفاوضة والمساومة

مع شركات الإنتاج ودور النشر، يختارون وكلاء أدبيين لهم يتكلمون باسمهم، ويعقدون لهم الصفقات ويبحثون عن سبل الرواج والإشهار لأعمالهم مقابل نسبة يتفقون معهم عليها، وذلك ما يحميهم من التمييع والاسترخاء في سوق يشبه دوامة في حركة دائبة، لكن الأمر مختلف في العالم العربي، فعدد قليل جداً من الأدباء لديهم وكلاء أدبيون، وبالعادة يتوجب على الكاتب أن يؤدي كل مهام التسويق والترويج والتواصل والمتابعة، وذلك من دون أن يحصل على أي دخل يذكر يحميه من الحاجة.

في جانب آخر، تبقى الرواية مركّزاً لصناعات متسعة صاعدة ومتغوّلة في العالم الحديث، وهنا تتبدّى الصناعة السينمائية والتلفزيونية كقوة اقتصادية كبرى تحتاج إلى ما يغذيها من الحكايات والأفكار والوسائل، ولا تألو أي جهد، كما لا تضيع أية فرصة لاستغلالها فيما يتعلّق بجانب الربح المنشود الذي يكون بوصلة السوق عادة، وهي في توسّع مطرد صناعة سوقاً نهماً يتعطّش للجديد والغريب بشكل مثير، ويكمن جزء من الأمان الاقتصادي للكاتب في التفات السينما إلى أعماله ومنحه حقوقه التي من شأنها أن تفرض الكتابة كصناعة بدورها.

لعلّ المعادلة التي تقول بأن الكاتب الناجح المجدّد يكون فاشلاً في لعبة التسويق، وأن التسويق يصدر كتاباً لهم نفوذ أو وراءهم مؤسسات تدعمهم وتروّج لهم، تحتاج إلى مراجعة لأنّ عالم اليوم أوجد فرصاً جديدة، وآليات مختلفة لاقترام عالم السوق من زوايا مختلفة عن المنافذ أو الروافع التقليدية، وبات الوصول إلى القراء أكثر يسراً في عالم التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعية.

لا يخفى أن لكل سوق قوانينه وأساليبه وفنونه، والكاتب المنعزل عن لعبة السوق، المهموم بعمله وإبداعه، يكاد يرمى خارج هذه الدائرة التي يمكن وصفها بالنارية، كما لا يخفى أن الرواج والانتشار والنجاح من السبل التي تكفل للكاتب إيراداً اقتصادياً يحميه، أو يعود عليه بربح في مجاله، ولاسيما أنه يكون متفرغاً لعمله، غير قادر على تأدية عمل آخر، أو غير راغب بذلك طالما هو يمارس مجال شغفه وهوايته ويبدع فيه، معبراً عن نفسه وعصره، وباحثاً عن دربه وأمانه المستقبلي وأمان أسرته من بعده إن أمكن ذلك. وهذه ربما تعدّ جناية؛ أو حلماً من أحلام اليقظة بالنسبة للكاتب في العالم العربي.

الوجبة الدسمة في الكتابة

يتم تشبيه الكتب بالزواذة التي يحملها المسافر معه في رحلته، تمنحه شعوراً بالأمان والراحة، وتؤنسه في وحدته، يتزود بها مشبعاً حاجته الروحية للارتواء. كما يوصف الكتاب بأنه خير زاد يتزود به المسافر، يكون قوت رحلته، يمضي برفقته مختلف الأوقات، بحيث لا يبقى لديه أي مجال للشعور بالوحشة أو الملل.

توصف الكتب كذلك بأنها وجبات، فهناك وجبات خفيفة، وأخرى سريعة، وثالثة دسمة، وبمحاولة مقاربة تشبيه الوجبات على الكتب يمكن الاستئناس برأي لبابلو نيرودا في حوار مع غابرييل غارسيا ماركيز في كتاب «دردشة معلنة» وصف فيه الرواية بأنها «الوجبة الدسمة في الكتابة، فهي ما يقبل عليه الناس بكثرة». وحين سؤال ماركيز له «إذا كانت الرواية هي

الوجبة الدّسمة كما تقول، فماذا يكون الشعر إذًا؟»، ردّ نيرودا بأنّ «الشعر شيءٌ مختلفٌ تماماً، هو فعلٌ رائعٌ وجميل، مزيجٌ من الحب والأفعال الناتجة عنه، هو شيءٌ أكثر خصوصيةً ومحدوديةً». كما أضاف: «الحقيقة أن قراءة الشعر هي بمثابة عملية تواصلٍ سرّيةٍ ومتبادلةٍ بين روح الشاعر والشخص الذي يقرأ، وهذا التواصل هو حقيقيٌّ ويُستشعر ككهرباءٍ تعبر الجسد».

يمكن التساؤل هنا: هل إقبال الناس هنا هو الحكم والدافع لتصدير التشبيه؟ ألا يمكن أن تساهم وسائل الدعاية والتسويق على دفع الناس للإقبال على عمل بعينه؟

تتمتّع الرواية بقدرتها على مقارنة مختلف المواضيع والقضايا وعرضها وتحليلها، كما يمكن أن تقترب من التحقيق الاستقصائي، أو البحث الاجتماعي أو التاريخي، لكن هذا لا يجعل منها وجبة دسمة، فقد تتمّ مقارنة مواضيع وقضايا بطريقة سطحية أو تسطيفية، لا يمكن لحجم الصفحات أن تسبغ عليها صفة الدسامة والثراء، بل قد تتحوّل إلى النقيض وتغدو عبئاً على الرواية والقارئ معاً.

أحياناً هناك قصائد شعرية تكون أكثر دسامة من روايات كاملة، وذلك من خلال اشتغالها على التكثيف وتوظيف الرموز والاستعارات والصور، ومن خلال براعة الشاعر في نسج فضاءاتها، كقصيدة «لاعب النرد» للراحل محمود درويش التي جاءت سيرة مكثفة مروية في مشاهد لافتة وصور مميزة يمكن أن لكل مقطع فيها أن يكون مفتاحاً لفصل روائي.

لا يتعلّق الأمر بتعريف مدرسيّ للشعر أو الرواية، بل يتعدّى ذلك إلى رؤية المبدع للفنون، وكيفية تعاطيه معها، وإلى أيّ حدّ يمكن أن تروي الرغبة في تذوّق الجماليات الأدبيّة وإشعار قارئها بالغنى واللذة والفائدة.. وقد تحمل عبارة «خالٍ من الدسم» بعض السخرية المبطنّة للممزوجة بالخيبة حين توصيف عمل أدبيّ ما بها، وهي كفيلة بأن تصمه وتدمغه بدمغة الخلوّ من الإبداع المفترض، والخطورة تكون حين إلقائها جزافاً، أو بناء على أحكام مسبقة جاهزة لا تمتّ إلى الأدب بصلة.

صناعة الشهرة والسلطة الفكرية

هل يكوّن المثقفون طبقة اجتماعية، فئة، يمكن إحصاؤها، شبكة من المتجانسات..؟ هل يشكّلون مجموعة محدّدة المعالم، متجانسة ويمكن تعريفها بسهولة؟ هل يستجيبون لوظيفة محدّداً جداً؛ تلك التي يمكن توصيفها بالوظيفة الذهنية؟ هل يقومون بنماذج متعددة من الأنشطة الاجتماعية ذات الطابع السياسي، الثقافي؟ هل شهرة بعض المثقفين صناعة محلية أم أنها إفراز من إفرازات السياسات المطبقة، ووسيلة لترويجها؟ ألا تحتاج كلّ جماعة إلى مشهوريتها لتستعين بهم في أوقات الشدّة التي قد تدهمها؟

تلك بعض من الأسئلة التي يطلقها المفكر الفرنسي جيرار ليكلرك في كتابه «سوسيولوجيا المثقفين» عن انتماء المثقفين إلى بنى اجتماعية بعينها، أو توزّعهم الاجتماعيّ لافتاً إلى وفرة خطاب المثقفين عن أنفسهم بالذات، وأنهم يعتبرون، خلافاً لجماعات أكثر حرصاً على السرية، من أصحاب البلاغة

الذين يطلقون خطاباتهم في كل نوع. وأنهم بعد كل شيء من أناس الفضاء العام. ويصفهم بأنهم محترفو الكلام والكتابة، والاستبطان والتحليل والعمل العقلي، يعرفون أساليب النشر والمطبوعات والإعلان ووسائل الإعلان. ويرى أنه من الطبيعي أن يعتبر المثقفون حديثهم عن بعضهم بعضاً في مكانه الصحيح، ذلك أنهم يتناولون عدداً من الأمور، بما في ذلك الأسرار التي تتناول السلطات والنخب الثقافية أيضاً.

ويعتقد أن التعايش بين ورثة رجال الدين التقليديين وصورة المثقف العلماني العالمي، أو المتجاوز للثقافات، يشكل إحدى أبرز المسائل التي سيواجهها عالم الغد، ولا سيما إذا ظل المثقف أميناً على المعتقدات الدينية المحلية التي صارت لا أدوية أحياناً، حتى لو كانت الحقائق التي تمثلها وليدة لغة جرى التعبير عنها عبر الوحي أو من خلال التقليد السائد، أو حتى من خلال الثورة والحدثة.

في الاتجاه الآخر، هناك رجال الدين يعتبرون أنفسهم قادة رأي وصناعه في مجتمعات التخلف والجهل، يكونون المشهورين الذين يعتبرون أنفسهم خلائف الله في الأرض، والناطقين باسمه، ومتعاضدين مع الحاكمين بأمره، وينطلقون من سلطتهم الفكرية، ومن مركزية متوهمة لإبراز التفوق على الآخر، من خلال عوامل متوارثة، لا دخل للاختيار أو العقل فيها.

يمكن أن تمنح الشهرة صاحبها حصانة، بمعنى ما، ضد خصومه، وقد تخلق لصاحبها لوبياً يحامي عنه حين تعرضه لنقد أو تلميح أو تعريض، بحيث يدفع ليرفع إلى درجة الطوطم الذي لا ينبغي الاقتراب منه أو نقده، لكنها لا تستطيع الارتقاء بصاحبها إن لم يكن على قدر الاستحقاق، وقد تصبح الشهرة

وسيلة للتشهير بالمختلفين ومحاماة عن المستبدين باختلاق ذرائع واهية.

صناعة الكاتب

هل بالإمكان صناعة كاتب ما وفق مواصفات بعينها؟ هل تستطيع أية ورشة صناعة أديب يجيد الصنعة؟ إلى أي حد تساهم يمكن أن تساهم ورش الكتابة الإبداعية في وضع المشاركين فيها على عتبة باب الأدب؟ هل الأدب علم أم مهارة أم موهبة؟ هل بالإمكان تحديد نسبة حضور كل جانب من هذه الجوانب في الصورة الكلية الظاهرة للكاتب؟ هل الكتابة لغز يستعصي على التعليم؟

في كتابه «صناعة الشعر» يشير الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس إلى أنه لا وجود لأي كشف يمكن أن يقدمه لجمهوره ومتابعيه، وأنه أمضى حياته وهو يقرأ ويحلل ويكتب، أو يحاول أن يكتب، ويستمتع. وأنه قد اكتشف أن الاستمتاع هو الأهم، وأنه متشرباً بالشعر توصل إلى نتيجة نهائية حول المسألة. كما يشير إلى أنه في كل مرة واجه فيها الصفحة البيضاء عرف أن عليه أن يعود من جديد إلى اكتشاف الأدب بنفسه، وأن الماضي لا ينفعه في شيء، ولهذا لا يمكنه أن يقدم سوى تردده وحيرته. يقول: «لي من العمر حوالي سبعين سنة. وقد كرست الشطر الأكبر من حياتي للأدب، وليس في استطاعتي أن أقدم إليكم مع ذلك سوى شكوك».

وقد تكون القراءة بحد ذاتها صناعة كالشعر والكتابة، ويمكن هنا التذكير برأي للأرجنتيني ألبرتو مانغويل في كتابه «الفضول»،

يذكر فيه أنَّ فن القراءة يتعارض مع فن الكتابة في نواح عدة، فالقراءة صنعة تثري تصور المؤلف للنص، فتعمّقها وتمنحها تأويلات أكثر جدلاً، كما أنها تزيد قدرتها على تكثيف تجربة القارئ الذاتية وتوسيعها لبلوغ الحدود القصوى، ولتجاوزها ربما. ويشير إلى أنه على النقيض من ذلك، «إن الكتابة تبدو كفن الاستقالة، إذ على الكاتب قبول حقيقة أنَّ النص النهائي لن يكون سوى انعكاس صاف للعمل كما يتصوره ذهن القارئ، وأنه سيبدو أقل تنويراً وفطنة مما يفترض، وأقل دقة وتأثيراً».

يلفت مانغويل كذلك إلى أنَّ مخيلة الكاتب تتمتع بكامل القوة والكفاءة لتحلم بأكثر الإبداعات استثنائية وكمالاً، لكن بعد ذلك يبدأ الانحدار إلى اللغة، ليتبدد الكثير الكثير في برزخ الانتقال من التفكير إلى التعبير، ولا تكاد توجد استثناءات طفيفة لهذه القاعدة، فأن تؤلف كتاباً يعني أن تسلم نفسك للفشل، لكن هذا الفشل قد يكون فشلاً مشرفاً.

هل محاولة الكاتب التعبير عما يعتزك في فكره ووجدانه تظل دائرة في فلك البحث عن آليات واستراتيجيات الارتقاء إلى الصنعة وتحسينها دوماً للخروج بأفضل النتائج المأمولة، أم أنَّ الاستمتاع، بحسب تعبير بورخيس، يكفل ببلورة صيغة نصّ متجاوز قوامه الشغف الكاشف للغز صغير والمستبطن لألغاز جديدة ربما.

تؤكد التجارب أنَّ الكاتب المجدّ يبلور سبيل صنعته بأسلوبه المتفرد، وشخصيته المستقلة، بعيداً عن التقليد والاتباع. الإبداع يشق طريقه ويدفع صاحبه إلى الصدارة برغم ما قد يواجهه من مشقات على درب تحقيقه ذاته وتكوينه اسمه اللائق به في عالم الأدب والصنعة.

في عالم الفن والأدب هناك مَنْ يستमित من أجل الوصول للأضواء، يعشقها ولا يوفّر سبيلاً أو وسيلة للوصول إليها، مسكوناً بنوع من اليقين أنها نعيمه، في حين أنّ هناك آخرين يكرهون الأضواء ويهربون منها، يشعرون أنّ تسليطها عليهم يفقدهم أمانهم ويبدّد عزلتهم ويغزبهم عن ذاتهم، وأنّ الارتهان لإغوائها جحيم لأصحابها..

بين عاشقي الأضواء وكارهيها، كيف يمكن تفسير الحالة؟ أليست الشهرة ضالة الكثيرين ممّن يعملون في مختلف المجالات، وبخاصّة الفنّ والأدب؟ هل يمكن توصيف أصحابها بأنهم مسكونون بنقائض تقودهم في دروب غرائبيّة؟ تراهم من جهة يبدعون أعمالهم ويؤلّفونها لا من أجل أنفسهم فقط، لأنّهم لو أنتجوها لأنفسهم لما كانوا بحاجة إلى نشرها وإطلاع الآخرين عليها، والبحث عن النجاح، والاشتهار، في الوقت الذي تكون الأضواء التي يتمّ تسليطها عليهم لاحقاً مثيرة لحفيظتهم بطريقة ما لأنها تقتحم خصوصيتهم، أو ما يمكن تسميته بالسلامة التي يؤثرونها..

هل يمكن القول بأنّ كارهي الأضواء يعانون من زُهاب المواجهة الواقعيّة مع جمهورهم، لذلك يفضلون إفساح المجال لإبداعاتهم كي تخطّ طريقها في عالم الأضواء بعيداً عنهم؟ وهل تحتل تلك المواجهة مفارقة الفصل بين المبدع المنزوي بذاته في عزله وإبداعه الذي يحتلّ حيّزاً في عالم الشهرة والأضواء..؟ هنالك أشخاص في مختلف الميادين ينوون بأنفسهم عن الضجيج

الإعلامي، ويتَهَرَّبون من الأضواء، ويؤثرون البقاء في محيطهم الضيق مُفسحين المجال لإبداعاتهم وأعمالهم للحديث عنهم، والتكفل بالمرافعة عنهم من دون أن يتدخلوا في رسم مصائرهم أو يفتحوا كوى للتلصُّص على حياتهم وخصوصيتهم من خلالها.

في مجال الأدب والرواية هناك الروائي الألماني باتريك زوسكيند صاحب رواية «العطر» الشهيرة التي ترجمت إلى قرابة 46 لغة حتى الآن، المولود سنة 1949 في منطقة جبال الألب في الجنوب الألماني، والذي كتب قصصاً وسيناريوهات لأفلام سينمائية، يعرف عنه تفضيله للعزلة والاختباء من أضواء الشهرة، ورفضه قبول جوائز أدبية أو الموافقة على إجراء أحاديث صحفية أو مقابلات متلفزة.

وهناك آخرون مثله بنسبة أقل أو أكثر، يكون عشق الأضواء لديهم منصباً على اتجاه مختلف، أي يمكن توصيف كرههم بالرغبة المتحوّلة إلى أعمالهم، يريدون لها الشهرة والضوء، يفصلون لها حياة منفصلة عن حياتهم، يطلقونها في عالم التلقّي وينطلقون هم في عالمهم الإبداعي لبحثوا عن الجديد والمبتكر فيه، لا يظنون أسرى الأضواء التي قد تكون عامية في بعض الأحيان.

يكتب المؤلف ليصل إلى غاية يضعها لنفسه، ليوصل رسائل يؤمن بها، ليحقق كينونته من خلال أعماله، وسواء إن تمّ تسليط الأضواء عليه أو لا، أو إن كان عاشقاً أو كارهاً لها، فإنّ عليه أن يكمل الطريق الذي اختطّه لنفسه ويمضي في رحلة الإبداع والبحث عن الإدهاش.

صوت الفرد الأكثر أصالة

يتمّ توظيف الأدب في خدمة السلطات السياسيّة التي تجعل منه أداة من أدوات تمكين سلطتها وتعزيز نفوذها وتوكيد حضورها في مختلف مناحي الحياة، بحيث يغدو وسيلة دعائية لمنجزات السلطات التي تسخر منه بتجيّره وتطويعه لخدمتها، وتفقد مكانته وقيّمته، وتسلبهما منه في سياق قلب سلّم القيم نفسه لصالحها.

تشير التجارب التاريخيّة إلى أنّ الأدب يفقد قيمته وأصالته حين يذعن لإملاءات السلطات التي توجّه دفتّه وتقيّد حرّيته، وتلزمه باتّباع النهج الذي ترسمها له، وتدفعها لمنزلقه الذي يدور في فلكها وينحني أمام إغراءاتها وإرهابها.

من تلك التجارب مثلاً ما تجسّد في سعي سلطات الاتحاد السوفييتي السابق إلى ترويج نوع موظّف من الأدب، ذاك الذي كان ينصبّ في خدمة مصالحها وسياساتها، وكان يلغي قيمة الفرد لصالح ضابيّة تشكّل قناعات لتفتيت الشعب الذي كان لفظ اسمه يوضّع كقناع لإخفاء الإجرام المقترف بحقّه.

حلّت صناعة الأديب الموظّف المؤطّر محلّ الحرّ المخلّق في فضاءاته، المحطّم للقيود، وجاء ترويج صورة باهتة تابعة للأدب الإمعة للسياسيّ بدلاً من ذاك الذي يعبر عن القضايا التي يؤمن بها بعيداً عن سلطة القمع والإرهاب..

تلغي السلطات المستبدّة صوت الفرد في مسعاها لمحو وجوده وإلغاء هويّته، وما يفعله الأديب هو الانتصار لأصالة القيمة الإنسانيّة نفسها، والتشبّث بها والتعبير عمّا يعتمل في قرارة الفرد، وتكون الذات هنا تجليّاً للآخرين المغترّبين عن ذواتهم

الحقيقيّة المستلبة منهم باسم الشعب المغلوب على أمره.

رَغَز الصيني جاو كسينغجيان في كلمته «دفاعاً عن الأدب» حين استلامه جائزة نوبل 2000 على أهميّة صوت الفرد، حين قال: «إنّ الكاتب شخص عاديّ؛ ولعلّه أشدّ حساسيّة من سواه، لكنّ هؤلاء غالباً ما يكونون أكثر هشاشة، ولا يتحدّث الكاتب عادة كناطق رسميّ باسم الشعب، أو مجسّداً للحقّ والحقيقة. وصوته ضعيف حتماً لكنّه بالضبط صوت الفرد الأكثر أصالة».

لفت كسينغجيان إلى أنّ خيارات الكاتب المتمسّك بصوته الخاصّ محدودة، وكتب: «إذا سعى الكاتب وراء الفوز بالحرّيّة الفكرية فعليه أن يختار إمّا الصمت التام أن الفرار. بيد أن تعويل الكاتب على اللغة وعدم تمكّنه من الكلام لمدة طويلة إمّا يعادل الانتحار. أمّا الكاتب الذي ينشد تجنّب الانتحار أو الصمت، وعلاوة على ذلك، أن يعبّر عن صوته الخاصّ فليس لديه أي خيار سوى الذهاب إلى المنفى».

يواجه الأدب محنة الإلغاء والتقييد في ظلّ الأنظمة الشموليّة التي تعادي التمايز وتحاول احتكار القيم والحقائق، بحيث تبرز أيّ اختلاف عن خطّها المفروض خروجاً عن خطّ الجماعة التي تزعم الحكم باسمها، ويوصف الخارجون عن ذاك الخط بالخارجين عن القانون..

تكمّن الخطورة في احتكار القانون والحقّ والعدالة، وسلب الآخرين حرّيّاتهم وحقوقهم واتّهامهم بالوقوف في وجه التقدّم، ويكون صوت الفرد الأديب الجدار الأخير لحماية أسطورة الشعب الحقيقيّة، كما تكون كلمته المؤرّخة للمتغيّرات سجلاً غير رسميّ، لكن موثوق وآمن، لكنوز الفكر ومكنونات الذاكرة الجمعيّة ووثائق وفيّة لها.

هل تلهي الكتب القراء أم تغير حياتهم؟

هل تترجم الكتب محطات من الحياة أم أن الحياة تثري الكتب بمشاهد سريعة منها؟ هل يمكن للكتب أن تغير حياة المرء وتدفعه لسلك سبل مختلفة عما اعتاد عليه؟ هل تكسر الرتابة وتبدد الكسل وتحرض على البحث عن دروب مختلفة لعيش حياته أم أنها تبقى أسير عزلته ونزيل صومعته التي تزيتها بالعناوين الجديدة باطراد..؟

يعتمد السويسري آلان دوبوتون في كتابه «كيف يمكن لبروست أن يغير حياتك» على حياة الروائي الفرنسي الشهير مارسيل بروست (1871 - 1922) وأفكاره وأقواله لتكون مدخلاً ومرتكزاً لحض المرء على حب الحياة والسعي لتطوير ذاته والبحث عن سعادته المفترضة، وتكون رواية بروست «البحث عن الزمن المفقود» وما سبقها وتبعها من أصداء وتأثيرات حاضرة في استكمال مشاهد التغيير نحو الأفضل، ونُشدان حب الحياة.

يركز دوبون في كتابه على دور القراءة والفلسفة في تحسين ظروف حياة الإنسان، وكيف أن القراءة تقوده في دروب مختلفة للتعرف إلى ذاته، وقراءة داخله وأفكاره من خلال أعمال المبدعين، سواء كانت تلك الأعمال لوحات فنية أو كتباً أدبية، وواقع أن الفن والأدب وسائل لتجميل الحياة وغايات يمضي أصحابها سنوات من أعمارهم من أجل إيصالها إلى المتلقين والقراء بالصيغة الأنسب.

يستعين دوبون بمقولة لبروست يربط فيها بين الحياة والروايات: «في الواقع، كل قارئ، حين يقرأ، يقرأ ذاته. وتقتصر مهمة الكاتب على كونها نوعاً من الأداة البصرية التي يقدمها

إلى القارئ ليتمكن من تبين ما لم يكن ليعايشه بنفسه أولاً لولا هذا الكتاب. وإن إدراك القارئ لما هو موجود في ذاته من مقولات الكتاب هو البرهان على صلاحيته». وتراه يتساءل عن جدوى سعي القراء إلى أن يقرؤوا ذواتهم سواء في الروايات أو في الأعمال الفنية. ويذكر أن إحدى الإجابات هي أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن للفن فيها أن يؤثر على نحو أمثل بدلاً من الاقتصار على إلهاء الناس عن الحياة.

إذا ما أردنا صياغة السؤال عربياً، وانطلقنا من افتراض إذا ما أراد القارئ في العالم العربي البحث عن كاتب عربي حديث أو معاصر يمكن أن يمارس دور مارسيل بروست المفترض عربياً، من يا ترى سيختار؟ أو بصيغة أخرى هل يمكن افتراض هذا الاحتمال في الحالة العربية ولاسيما في ظل الرغبة عن الكتاب والقراءة؟ ألا نعثر في حياة الراجلين نجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا ومحمود درويش ما يمكن أن يشكل علامات وأصداء وتأثيرات على درب الفن والحياة معاً..؟

لا يخفى أن القارئ سيحتاج إلى ترجمة حياة أدبائه الأثيرين بالتوازي مع التمعّن في أدبهم ليستقي ما يبقيه متأملاً متجاوزاً الإحباطات التي يحاول الواقع إغراقه بها، ولاسيما في ظل استعار خطاب طائفيّ مقيت، وإعادة إلى عصور ظلامية عمادها الفتنة والطائفية والجهل والتخلف.

ينطلق الأديب في أدبه من تصوراتهِ ورؤاه وشكوكه في واقعه وعالمه، لا يحاول تقديم إجابات بقدر البحث عنها، يحرض للتفكير في مختلف القضايا والمواضيع، يدفع للنش بين ثنايا الكلمات، وطيات المعاني، لاستخراج المبتكر والمتخيل منه، ولا يفرض رأيه بقدر الرغبة في إثارة النقاش، والدفع إلى تظهير الأفكار ومقاربتها.

هكذا تكون ذات الكاتب تمثيلاً لذات القارئ، وتعبيراً عن هواجسهما معاً، أي يقوم الكاتب بتجسير المسافة بينه وبين الآخر من خلال التفكير بهواجسه، فالقلق الوجودي الذي ينتاب الإنسان يتسم بامتدادية وتجاوز، ويتصف بنوع من العمومية مع اختلافات بين شخص وآخر.

ينبه الكاتب قارئه إلى خوف الإنسان من مواجهة ذاته ووساوسه، ومقابلة مخاوفه واكتشافها، وكأن الوقوف أمام مرايا الذات يفضحها، أو يعلن لها حقيقتها ويكشفها للملأ، وهنا يتداخل الشخصي بالعام، والذات بالآخر، فيكون المرء انعكاس ذاته وآخره معاً، وخوفه ما هو إلا خوف متعاضم ومنتشر ومبثوث بين ثنايا الكلمات والأفعال والصور.

ينبه الكاتب إلى ضرورة اعتناق الإنسان من أسر أناه، وأنانيته، والانفتاح على فضاء العالم الشاسع، بعيداً عن الانهمام بما يحب فقط، والتقيّد به، وإلا سيكون مندرجاً تحت مسمى الغباء، لأن ما يحبه يعكس رغبته فقط، في حين أن العالم يثرى بالتنوع والاختلاف، ويتجدّد بحب الآخرين أيضاً ورغباتهم ومسايعهم للاكتشاف.

يكون الأرجنتيني أنطونيو بورشيا (1885 - 1968) في شذراته «أصوات» مثال الأديب المهموم بأوجاع الإنسانية بالمطلق، يعرف الوجد في إحدى شذراته قائلاً إنه «لا شكل للوجد الإنساني حين يكون نائماً، فإذا أوقف اتخذ شكل من أيقظه». وهنا يشير إلى جانب التسبب في الأوجاع للآخرين، وكيف أن الوجد يرتبط بمن يثيره، ويحركه، ويفعله، ويعمقه، ويكون لعنة مزدوجة بمعنى ما، لصاحبه من جهة وللمتسبب به أكثر، من جهة ثانية.

يصور بورشيا نوعاً آخر من الخوف، يبرزه كنوع معيق للحركة والمقاومة، نوع محبط مُكئب، يعطل قوى الإنسان ويشل طاقاته، فحالة السقوط مرة قد تحجب عن المرء الرؤية وتحجره خوفاً من السقوط ثانية، يقول: «ثمة مَنْ يسقط فلا ينهض، لئلا يسقط ثانية». ويتقاطع في مقولته مع مثل عربي يقول: «الضربة التي لا تقتل المرء تزيده صلابة». فخوف الإنسان من السقوط لا يجب أن يمنعه من إعادة المحاولة مرة تلو أخرى وصولاً لتحقيق أهدافه.

حين يدون الأديب بعضاً من وساوسه وجانباً من مخاوفه، فإنه يضع اللبنة الأولى لتشخيص الأدواء، لأنه يمرئي واقعه من خلال مرآته الشخصية، ويسعى إلى تبديد وساوس الآخرين ومخاوفهم عبر وضعها في دائرة البحث والمناقشة، ويخرجها من عتمتها المدمرة. ومن هنا قد تكون وساوس الأدباء ومخاوفهم سبلاً للتطهر منها والتحرر من تداعياتها التي قد تبلغ درجات خطيرة عند آخرين.

ارتداد الآفاق في ميدان الرواية

أستعير توصيف «ارتداد الآفاق» من السلسلة العربية الشهيرة الخاصة بأدب الرحلة، لتوظيفه في ميدان الرواية التي تكون رحلة في اتجاه آخر، رحلة غير مقيّدة ببداية أو نهاية، ويكون في التوجيه إلى العالم الروائي بحث عن مقاربة رحلات الروائي المرتاد الآفاق، والتوصيف بأنّ كلّ رواية رحلة إنسانية في ارتداد آفاق بعينها، تلك الآفاق؛ الأعماق القصيّة الغائرة في عتماتها، المحتجبة عن الظهور والتجلي.

لا يُقصد بارتداد الآفاق في عالم الرواية الرحيل إلى نقاط نائية في الجغرافيا، أو اكتشاف أماكن جديدة، أو خوض مغامرات في الشرق أو الغرب، بل يكون الرحيل المراد إلى أعماق الإنسان نفسه، تلك الأعماق التي تظلّ قارات مجهولة يجتهد الأدب والفكر والفنّ في تظهير أسرارها وألغازها، والبحث عن سبل للإضاءة عليها بغية الوصول إلى فهم أشمل للإنسان، واستقراء دوافعه وتأويل أحلامه وما يعرك شخصيته ويعجنه ويجعله بالصورة التي يتبدّى عليها.

يبدو أنّ تسارع الابتكارات في العصر الحديث قد يؤدّي بطريقة غير مباشرة إلى تحجيم عمل الروائي المنغمس في التسجيل أو التوثيق فقط من دون الإبحار في أغوار الشخصيات، واستنطاقها، ودفعها إلى أقاص غير متوقّعة في التحليل، ويوجب عليه أن يتحرّر من سطوة الواقع ليلعب في ميدان التخيل في النفس البشرية، لا تصوير الأمكنة فحسب، أو الاكتفاء بتوصيف تفاصيلها الدقيقة وكأنّه مصوّر فقط لا قارئ نفس بشرية و مترجم صراعاتها.

انهيارات، انتكاسات، حالات جنونية، أحلام وكوابيس، نقائص متعايشة، مزاعم ووساوس وهواجس ومخاوف، آمال وأحاسيس غير ملتقطة، بالإضافة إلى كثير من المفارقات التي تضجّ بها النفس البشرية، وتنفّث عليها في واقعها وحياتها السريّة، تشكّل بوّار مقارنة للروائيّ الذي يرتاد الأعماق ويحاول رصد نقاط بعينها لتكون نماذج تبحث عن أشباه وتقاطعات لها في الواقع.

لا يتعلّق أمر رحلة الروائيّ في النفس بالانهمام بتصدير أو تصوير فضيلة أو رذيلة، ولا يختصّ بتعظيم فعل أو تقزيمه، ولا بترئة جانب أو تأثيمه، بل يكون بحثاً عن الغريب الذي يستوطن النفس، والجديد القارّ فيها، وتجريب مختلف السبل لاستكشافها ومواجهة التمويه الذي قد يحجبها عن الدراسة والمقاربة.

لا يتقيّد الروائيّ الرخالة بصور الأمكنة والأوصاف الخارجيّة، تراه يتعمّق في تشريح التركيبة الداخليّة للشخصيات، ويكون في تشريحه كالعالم الذي يقوم بتجربة علميّة ليأخذ منها الدروس والعبر والنتائج، مع ملاحظة أنّ الخوض في إجراء تجارب متخيّلة على الأنفس والدواخل لا يأتي بالنتيجة نفسها كلّ مرّة، بل هناك مفاجآت تربض لمرتاد الأعماق في تحليلاته وتأويلاته، وهنا تدور الرواية في رحلتها الدائبة في النفس مرّة تلو أخرى متحرّية عن المستجدّ الذي يكون بدوره صدى للمبتكر في عالمه الخارجيّ أو صورة من زاوية غير مرئيّة له.

البراءة والتجني في ميدان الأدب

هل هناك قراءة بريئة؟ وهل هناك كتابة بريئة بالمقابل؟ هل بالإمكان التعاطي مع النصوص بمعزل عن سياقاتها الزمانية والمكانية وظروف أصحابها ودوافعهم؟ ألا تخرج القراءات الموجهة المنطلقة من مواقف مسبقة الأعمال الأدبية من إطارها وتفرض عليها قيود التأويل والتوجيه؟

تختلف القراءة من قارئ لآخر، ذلك أن اختلاف القراءات يساهم في إثراء النصوص وإغنائها وإيجاد علامات مختلفة فيها، كما قد يضعها في خانة التأطير حين لا يحزرها من سطوة الحكم المسبق الدافع للتقريب في خباياها وقراءة ما بين سطورها.

لكل عمل أدبي مغازيه المتنوعة، سواء كانت مغازي فنية تجريبية أو سياسية أو فلسفية.. وتكون مقاصد مدفونة في عالم الكتابة المنسوجة بحكايات تحاول نقل رؤى صاحبها بأساليب مختلفة يلجأ إليها للإيحاء بالبراءة.

ربما تكون محاولة الإيحاء بالبراءة أسلوباً يمنح الكاتب مخارج للتملص من أية مساءلة محتملة، وبخاصة حين يعرض قضايا إشكالية متعلقة بمحظورات دينية أو اجتماعية أو سياسية، فيكون تمثيل البراءة، أو تقنيع العمل بها، طريقة للوصول للقراء وتجاوز حواجز الرقابات المفترضة التي من شأنها إبقاء النصوص رهينة تأويلات سلبية.

يستخدم الكاتب أساليب متعددة في صياغاته، ويمكن أن يتحول أي أسلوب إلى نقطة للتشكيك عند من يقرأ العمل بغاية مبيتة همها اختلاق مواضع ضعف، وتصيد لما يمكن أن يكون منافذ لتصغيره أو إبراز ضعفه وانعدام حيلته.

ضمير المتكلم مثلاً قد يتحول إلى أداة للتشكيك بالكاتب وسيرته، وبرغم أنه قد يستعمل للتملص من قبل الكاتب، أو للإيحاء والإيهام بأنه حين يكتب به فإنما يطوِّعه لصالح بناء نصّه، وليس لانحسار خياراته السردية، أو عدم قدرته على تحميله لشخصية متخيلة مفترضة، بحيث تكون السيرة المتخيلة قناعاً لهندسة عوالمه الأدبية.

وحين يلجأ الروائي لضمير الغائب، فإنّه يستحضر امرئاً قد ينطبق على هذا القارئ أو ذاك، في هذا المكان أو في مكان آخر بعيد، ويكون الغائب صيغة لاستحضار الماضي بذكرياته المختلفة وعبره ودروسه، ليضخ فيه تجدداً من خلال ترهينه وبث روح فيه.

قد يتعرّض الكاتب لتحديات مختلفة وهو يصوغ عوالمه، وعليه تقمص الشخصيات التي يدونها كي يكون مقنعاً بتعبيره عنها، كي لا يبدو وكأنّه سطحي لا يغوص إلى الأعماق، أو يخشى من التعمّق، أو يفتقر للعمق المتخيّل.

قد تكون هناك قراءة ما تصف المتكلم بأنه يفتقر للتجارب واقعياً، ويحاول التعويض عن ذلك في الكتابة، ويتقمّص شخصيات بعيدة كانت مصدراً للإلهام وملاذاً للأحلام لتقديم نفسه في سياقها ومن خلالها. وقد تظهر قراءة أخرى تصمّ اللاجئ إلى صيغة الغائب بأنه متهرّب من مواجهة ذاته، والتعبير عن تجاربه وقناعاته وأفكاره ورؤاه بجرأة، وأنه يفتقر لروح المغامرة والمواجهة، لذا يقدّم دواخله بأساليب ملتوية. ولا يخلو الأمر عند استعمال كلّ ضمير من قراءات مشككة، بعيدة عن روح النصّ، تلعن البراءة المفترضة، وتروم النبش فيما

وراء الكلمات والضمائر لكشف ما يظنه صاحبها أنه يخفيه من أسرار متعلقة بالكاتب وماضيه، لكن المربك بالنسبة للكاتب هو التقيّد بتلك القراءات التي تحاول تأطير خياله، وفرض رقابة قاسية عليه، بحيث يتردّد في اعتماد الأسلوب الذي يجده الأنسب لعمله والأقرب لروحيته، فيحاول إرضاء المشكّكين على حساب تضييع بوصلته.

تمكن الإشارة إلى أنّ زعم الانطلاق من البراءة في تدبيح العمل الأدبيّ نقطة ضعف له ولكاتبه، لأنّ أيّ عمل يكون بالضرورة حاملاً لرسائله ونوايا صاحبه ومغازيه المتناثرة بين ثناياه، بحيث يوحى بالبراءة لكنّه محمّل برموز تغني التأويل وتمضي به في رحاب الإثراء بالقراءات.

من جهة أخرى يستدعي الحديث عن البراءة حديثاً عن الاتّهام والجناية. ولطالما وصفت أعمال أدبية بأنّها تحمل كمّاً ما من التجنّي على فئة أو شريحة تقارب واقعها أو تاريخها، بحيث يكون الاتّهام بالتجنّي نوعاً من التبرؤ ممّا قد يثيره العمل من حساسيات لدى من ينكش في خباياهم، أو ينقل صوراً من فظائع تعرّضوا لها أو قاموا بها.

هل يمكن توصيف بعض الأعمال بأنها جنائيات أدبية، ولاسيما تلك التي تحرّض على العنف والكراهية والتنكيل بالآخر، ولكن من يملك السلطة لتصنيف الأعمال وفرزها والزعم بصلاحيّتها أو فساده، ووصفها بالسوء أو الحسن؟ أليست الأمور نسبية، وما يمكن أن يثير حفيظة بعضهم قد يكون باعثاً على الراحة لدى آخرين يرون فيها تجسيداً لتطلّعاتهم ورؤاهم حيال هذه القضية أو تلك؟

يختلف مفهوم البراءة والجنائية بحسب القارئ والمؤؤل، ولكل ذرائعه ومبرراته وتأويلاته التي يستقيها من تجربته وواقعه، بحيث يخرج العمل من إطار لآخر، بحسب الرغبة، فيصفه بالبريء أو المتجنّي، ولن يحتاج إلى أية مساءلة لأن حكمه مباشر ولا ينتظر أيّ تحكيم أو تقييم لاحق.

لعلّ قدر الأعمال الأدبية أن تظلّ محكومة بالتأويلات والقراءات المتباينة، البريئة منها والمتجنّية، والباحثة عن تحويل أو تأطير، بحيث يتراجع النصّ أمام نوايا القراء ومقاصد الكتاب، ويصبح شيئاً قابلاً للتجسير في سياقات مختلفة تتقاطع مع رغبات من يطوّعها لغاياته، ولعلّ هذا أحد نقاط قوّة الادب في ميادين الواقع والتاريخ.

روايات تحت الطلب

هل بات منطق التقلب هو المسيطر على الإبداع؟ هل يطلب من الأدباء والمبدعين أن يسايروا الموضة ويلهثوا وراءها؟ ألا يحمل اللهات خلف الموضة نظرة دونية للأدب؟ هل يفترض بالمبدع أن يبقى عن دوائر التأثير والتأثر في المزاج العام الذي يكون قيد التشكيل والتجدّد والتقلب والتغيّر باستمرار؟ هل يطالب المبدع بالارتهان للموضة والانشغال بها، أم أنّ من الضروري المساهمة بطريقته في كبح جماحها والتخفيف من حدّتها وتأثيرها في الحياة المعاصرة التي باتت رهناً لها في تفاصيل كثيرة ووجوه مختلفة؟

لا يراد لسؤال الإبداع والموضة أن يصنّف في خانة السفسطة، كأن يقال أيّهما يقود الآخر ويصنعه.. هل يركض الإبداع خلف

الموضة أم أن الموضة نتاج الإبداع...؟ ولا يكون السؤال هنا ترجمة لسؤال البيضة والدجاجة، أو السؤال عن جنس الملائكة، وغير ذلك من أسئلة التحيير وتبديد الاهتمام والتركيز، بل تراه يعبر عن حركية ما بات يعرف بسوق الأدب أو الفن أو الدراما أو السينما.. وبات من جهة أخرى يفرض مزيداً من الاهتمام لدراسة الظاهرة ووضعها تحت مجهر التحليل والتفكيك.

لفت الفيلسوف الفرنسي جيل لييوفتسكي في كتابه «مملكة الموضة.. زوال متجدد» إلى أن المعارض والمتاحف احتفت بالموضة، وانشغل بها المثقفون الحقيقيون في غرفهم المغلقة، وأنها كانت في كل مكان، في الشارع والصناعة ووسائل الإعلام، إلا أنها غابت إلى حد كبير عن التساؤلات النظرية للعقول المفكرة. كانت تعدّ بالنسبة لهم فضاءً دونياً، على المستوى الأنطولوجي والاجتماعي، غير جدير بالاستقصاء الإشكالي، وموضوعاً سطحياً من شأنه أن يحبط المدخل المفاهيمي.

تظلّ الموضة ظاهرة متجددة بزوالها باستمرار، تلغي نفسها بنفسها، تتنافس تلقائياً، يمحو الجديد فيها القديم، ويمكن أن يعاد تجديد القديم بعد فترة بنوع من العودة لموضة سابقة قديمة بذريعة التجديد، وتكون هذه بدورها دورة من دورات الموضة المتدرجة باستمرار، لذا فإنّها تشكّل خطراً على من يجد في نفسه القدرة على التميز والإبداع، لأنها تقوم بتدجينه وتقييده بعجلة العرض والطلب وصناعة مستهلك متعطش لإغراء التجريب، وإن كان بحلّة الانسلاخ عن الواقع والهروب إلى مستنقع الجنون والتسليع الذي يفسد الأدب والفن.

يحمل انتقال هوس الموضة إلى الأدب فيروس التنكيل به، وتكمن مصيبة الأدب في الركون إلى نقطة بائسة تتمثل في تلبية حاجة

السوق إلى بضاعة بعينها، كأن يطلب منه الاشتغال على روايات أو أعمال تحت الطلب، وضرورة التقييد بوقت محدّد يرتبط عادة بتركيز إعلامي أو تسويقيّ دعائيّ على مسألة بعينها، ثمّ تلقى في بحر النسيان بعد فترة قصيرة، لتحلّ محلّها أخرى تطالب بتمثيل لها في ملعب العرض والطلب.. وهنا قد يصحّ القول: في الطلب مقتل الأدب.

هل حقّاً الرواية في خطر؟

كثيراً ما نقرأ ونسمع عبارات من قبيل: الأدب في خطر. الشعر في خطر. الفنّ في خطر. وهذا يدفع إلى التساؤل عن ماهية الخطر المعّم، وأي نوع من الخطر يكون هذا المدهام الذي يتهدّد كلّ مفاصل الحياة..؟ هل يكون لكلّ جنس خطر على مقاسه يتربّص به..؟ أليس ذلك نوعاً من أنواع النفير العامّ ضدّ الذعر الذي يعيشه أصحاب كلّ حقول..؟

كان الفرنسي ترفيتان تودورف قد أطلق قبل سنوات نداءه التحذيريّ «الأدب في خطر» مشيراً إلى الخطر الداخليّ الذي يتهدّد عالم الأدب، والذي ينتج من ممارسات تسعى إلى عزل الأدب عن واقع الحياة من قبل بعض الأدباء، ومن هنا يكون الخطر المنبثق من الداخل، ومن قبل من يفترض بأنّهم حماة الأدب ورافعو رايته، مثيراً للاهتمام، وباعثاً على التوجّس من التوجّه الغريب في لعبة الأدب وفنّ الحياة.

هناك من يصف الفورة الروائيّة العربيّة الراهنة بأنّها تهدّد عرش الرواية وزمنها، مئات الروايات تصدر كلّ سنة، يندفع أصحابها بأحلام كبرى تراودهم، يزكّيها بريق الجوائز وإغراء

الترجمة ووهم العالمية، وهناك من يعتقد أن هذا الكم لا يكفل بإنتاج أو تخليف أي كيف، لأنه كم يلهث وراء السرعة التي باتت تسم معظم التفاصيل والأشياء، وهذا يجعل الفن الروائي العربي في خطر، ويفرض الحديث عن مأزق ملم به، أو على أهبة الدخول إلى متهاته.

هذا الإنذار يشتمل على نسبة من صحة ما، ومن مركزية في جانب آخر، لكنه يتغافل عن تجدد الإبداع الإنساني ولا نهائيته، ذلك أن أي نوع من أنواع الفن لا يكون في مأزق، بل يكون متعاطوه ورواده دائرين في فلك المأزق المفترض، يظنون أمانهم متركزاً في إبعاد مجال تحركهم الإبداعي عن الناس، واختلاق عوالم خبوية يسبغون من خلالها فرادة وتميزاً على أعمالهم عبر التغطية والعمية بوسائل من خارج جوهر الفن نفسه.

لا يتعلق الأمر بالاستسهال، ولا بما يغمز بعض النقاد من كوة اللغة بوصفهم أنه «إسهال» روائي، بل يتعلق بمدى الرغبة في التعبير عن الذات من جهة، والوصول إلى الآخر الذي قد يتلقف العمل بحساسية عالية، أو بإهمال شديد، وبين هذين الجانبين يكون الانتعاش دافعاً للاستمرار والمتابعة، وقد يكون محبطاً لصاحبه ومانعاً إياه من متابعة طريق الرواية الذي سلكه، والذي أربكه ووضعه في خطر الوهم المدمر.

كما لا يكون أي فن أو مجال في خطر طالما هناك متفانون يمارسونه من باب الشغف والتوق والنشوة والسعادة، وبذلك يتجلى كم الروايات ضاحاً مياهاً جديدة في بحر الإبداع الروائي الذي يتخلص من أي خطر محتمل بالانفتاح على رحابة الحياة ذاتها من دون قيود أو حدود أو تضليل.

ما الذي يصنع الفنان العظيم

غالباً ما يتكرّر السؤال عن ماهية الفنّ أو الأدب، وما الذي يصنع الفنّان العظيم، وما الذي يحول دون صناعته كما يأمل ويرجو.

قدّم الأميركي تشارلز بوكوفسكي في قصيدته «تريد أن تصبح كاتباً؟» تعريفه الشعريّ للكتابة، بما يشبه البيان الأدبي للراغبين باقتحام عالم الكتابة، ويسأل عن الدوافع والخلفيات التي تقودهم ليصبحوا كاتباً، ومن ضمن ما يقول: «إذا لم تخرج منفجرةً منك، برغم كل شيء فلا تفعلها./ إذا لم تخرج منك دون سؤال، من قلبك ومن عقلك ومن فمك ومن أحشائك فلا تفعلها./ .. إذا كنت تفعلها للمال أو الشهرة، فلا تفعلها./ لا تفعلها إلا إن كانت تخرج من روحك كالصاروخ،/ إلا إن كان سكونك سيقودك للجنون أو للانتحار أو القتل».

يحصّر بوكوفسكي الأمر بالرغبة الحارقة الجارفة التي لا ترحم صاحبها، ولا تمنحه أيّ مجال للمناورة أو التملّص من سطوتها، بحيث إن لم يكتب سيفقد ذاته، ويتوه في دوّامات غريبة، وهنا يسقط أيّ دافع خارجي سواء كان متعلقاً بالشهرة أو المال أو غيرهما، ويبقيه مرتبطاً بالشغف ومحبة الفعل لذاته بعيداً عن أيّ شيء آخر.

وفي بداية مسلسله «أسلوب كومينسكي» يتمعن الممثل مايكل دوغلاس في وجوه طلابه قبل أن يبدأ ورشة تدريب الممثلين، ثمّ يخبرهم أنّه يؤدّ التحدّث عن مهنة التمثيل. يتساءل. ما هو التمثيل؟ حين يمثّل الممثلون ماذا يفعلون في الواقع؟ ليجيب بأنّهم يدعون، يتظاهرون.. ثمّ يتعمّق بجوابه، ويقول إن الممثل

يلعب دور الخالق، لأنه يخلق.. وتراه يجيب عن سؤاله لنفسه عن كيفية استقاء المعلومات والاستفادة منها في عملهم بأنه يجب أن نحب ما نخلقه، وأن نصبغه بالحياة، بالطابع الشخصي، بالألم، والأحلام، والعيوب القاتلة، ثم بعد ذلك يجب أن نطلقهم، ويؤكد على أن محبة الشخصية، وليس المال أو الشهرة، هي ما يصنع الممثل العظيم.

الادعاءات والأضواء والامتيازات والجوائز لا تصنع أدباً عظيماً ولا فناً عظيماً، قد تسهم بدور ما؛ صغير أو كبير، في التنبيه لهذا الكاتب أو ذاك الفنان، لكنها لا تصمد مع الزمن والتراكم، وتبدأ العيوب بالظهور بعد انجلاء غيوم الأضواء وحجب المزاعم والادعاءات، والعظمة المرادة حلم ولغم في آن.

لاشك أن من يكتب من أجل المال أو الشهرة، أو من أجل العمل والارتزاق، قد يصل إلى مبتغاه أو بعض منه، لكنه لن يُذكر في تاريخ الأدب الذي يغربل الأسماء الصغيرة والكبيرة، ولا يرحم أحداً، ولا يغفل عن التذكير بالروافع والدوافع معاً في رحلة الكاتب وأعماله..

أبناء العجائز وأبناء الكهنة

حاول كثير من الأدباء والنقاد تفسير العلاقة التي تربطهم ببعضهم بعضاً، وبخاصة أن كثيرين يزاولون العمل النقدي بالتزامن مع العمل الإبداعي، ولا يخفى أن أي مبدع يقدم تصورات ورؤاه في نتاجاته، وهي لا تحمل صفة قدسية كي تعلو فوق أي نقد، بل تظل معرضة لتشريح النقد، لإبراز نقاط القوة والضعف فيه، ذلك أن الأفكار الراسخة تنتعش بالنقاش

وتصمد بالمحاجة وتكتسب حضوراً أكثر وأعمق بالتقادم.

هناك مَنْ يفسّر العلاقة بين الأديب والناقد من منطلق المواجهة العدائية، أو التخندق والتناقض، في الوقت الذي يفترض بالعلاقة أن تكون تكاملية، لا تنافسية أو إلغائية كما قد يحلو للبعض تصنيفها، أو توصيفها. فالنقد لا يبحث عن سبل تشويه النتاج الأدبي، بل يروم مقاربته وقراءته بعين متفحّصة، ومن وجهة نظر مختلفة.

بعض من النقد، ولاسيّما الصحافيّ منه، يتحوّل إلى إطلاق أحكام قيمة على الأعمال الأدبية، ويروج نوع من النقد الشفاهيّ الذي يتناقله المهتمّون والمتابعون فيما بينهم، كنوع من تلقّف التقييم وتداوله والتعاطي معه كحقيقة ثابتة فيما بعد.

الروائيّة الكندية مارغريت أتوود تجيب عن سؤال عدم استساغتها النقاد، بتصنيفها النقاد إلى نوعين: «أبناء العجائز وأبناء الكهنة. النوع الأول هم الجالسون على المقاهي يطلقون الأحكام المطلقة والشائعات على الروائيين، والنوع الثاني هم الأكاديميون وأساتذة الجامعات الذين يحتكرون الكلام عن الأدب كما كان الكهنة يحتكرون الكلام عن النصوص المقدسة!».

أمّا الفرنسيّ إميل زولا فقد رأى أن الروائي والناقد ينطلقان من النقطة نفسها، أي أنهما يأخذان ما يسميه بالوسط الدقيق والوثيقة الإنسانية من مصدرهما الطبيعي، ثم يستخدمان المنهج ذاته بغية الوصول إلى العرفة والتفسير. يذكر أنه من جهة هناك العمل الذي كتبه إنسان ما، ومن جهة أخرى هناك أفعال شخصية بعينها وكلا العمل وسلسلة الأفعال هما بمثابة نتاجين للماكنة الإنسانية الخاضعة لتأثيرات معينة.

من هذا المنطلق يعتقد زولا أنه من البديهي أن يكون الروائي الطبيعي ناقداً ممتازاً، يكفيه عند دراسته لكاتب ما، الاستعانة بأداة المراقبة والتحليل ذاتها التي استخدمها الكاتب في دراسته للشخص، الذين استقاهم هو من الطبيعة، ويضيف أن المرء يخطئ إذا ما اعتقد أنهم عندما يقولون عنه بنزق: «ما هذا إلا ناقد»، يقللون من شأنه كروائي.

يشير زولا إلى أن قرابة الروائي والناقد ليست متأتية إلا من استخدامهما كليهما للمنهج الطبيعي للعصر، وأن المؤرخ أيضاً يمارس على التاريخ عملاً مماثلاً، وباستخدام الأداة نفسها، وكذلك الاقتصادي والسياسي أيضاً. ويقول إن هذه وقائع يسهل التدليل عليها، وهي ترينا رجل العلم وهو يتقدم الحركة، ويقود العقل الإنساني. كما يقول إن قيمة أعمالنا إنما تنبع من القدر الذي يمسننا به العلم بهذه الدرجة أو تلك من العمق.

الرواية وفنّ العيش

هل العيش مهنة أو فنّ؟ إلى أيّ حدّ قد يفسد التفلسف بساطة العيش وطبيعته؟ هل الكتابة بالنسبة لأصحابها هي عيش؛ فنّ، موازٍ للواقع أم أنّها متعة من متع؛ فنون العيش؟ ألم تفسد الكتابة حيوات كثيرين من الغارقين في بحورها؟ ألم تدفع بهم إلى أقصى التطرف في الفنّ بتفضيل الفنّ على العيش والتوهّم باستغنائهم عن العيش لصالحه؟ ألا تستقي الفنون مواضعها من تجارب الحياة نفسها؟

يختلف التعاطي مع مقولة أن تكتب لتعيش، أو تعيش لتكتب، وربّما يحضر في سياق التركيب القول بأن هناك مَنْ يعيش ليأكل، ومَنْ يأكل لعيش، وهنا الكتابة تغذّي الروح وتبقي صاحبها قادراً على الاستمرار. هناك مَنْ يبالغ بأنّه «عاش ليروي» كحالة الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيّز في مذكّراته التي اختار لها «عشت لأروي».. وهناك حالات تناصّ أو تلاصّ أو تحوير متجدّدة لمقولته، ربّما للإيهام بالندبة أو الحلم المضمّر، أو المعلن بها.

هناك الإيطالي تشيزاري بافيزي (1908 - 1950) الذي اختار لمذكّراته عنوان "مهنة العيش" وتحدّث عن متع الحياة والكتابة، ثمّ خان رؤاه حين قرّر وضع حدّ لحياته بانتحاره التراجيدي.. تراه يشير إلى أنّ العيش يتألف ببساطة من إضافة زينة متنوعة على الواقع السرمدى. وأن المرء يكتشف أن كل ما يفعله في الحياة تقريباً هو تسلية ولهو. ويجد أنّ فنّ العيش، الذي يسلم بأن العيش يعني جعل الآخرين يعانون، يكمن في

تطوير قابلية لممارسة كل الحيل القذرة من دون السماح لها بتعكير سلام عقولنا. وأنه ربما قدرة طبيعية للمكر هي أفضل موهبة يمكن لأي إنسان أن يمتلكها. كما يؤكد على أنَّ الكتابة شيء جميل، لأنها تضم المتعنين معاً، متعة الحديث مع نفسك ومتعة الحديث مع الناس. ويتساءل إن كان المرء قادراً على الكتابة من دون أي تعديل، من دون تنقيح أو إعادة صقل، هل ستزيد متعته؟ ويلفت إلى أن الجميل هو التهيؤ بكل هدوء لتحسين الذات.

يكون التساؤل عن إمكانية التوفيق بين متع العيش ومتع الكتابة، وما إن كان العيش يفترض التفرغ أو يفرضه، أو أنَّ الوفاء للكتابة يكون بالتفاني في العزلة والإصرار عليها. ألا يمكن أن يستمتع المرء بفنِّ العيش وفنِّ الكتابة معاً، أن يعيش الحياة كما لو أنه يكتب بمتعة، وحين يكتب يعيش الكتابة كما لو أنه كائن فنيّ..

ربما من الأجدى لو يعثر المرء على دربه الخاص ويوفق بين معادلتَي العيش والكتابة، ويكون وفيّاً ل كليهما، ويقتنع أنَّ الوفاء إحداهما لا تعني بالضرورة خيانة للأخرى.. وهنا تكون الحياة نتاج تكامل الفنون؛ فنُّ الكتابة والعيش معاً، لا لعبة تفسد عناصرها بعضها بعضاً.

* * *

هل هناك تعريف مدرسيّ جامع للرواية الجديدة التي تبدو وكأنّها جنس أدبيّ يفتقر للتعريف؟ هل يظهر بعض الروايات كجنس يتكئ على الأجناس الأدبيّة من دون أن ينتسب إليها؛ جنس يفتقر للتجنيس أساساً؟

لرّجماً أمكن النظر إلى الرواية الجديدة على أنّها جنس أدبيّ مشوّه، يتمّ دسّ كلّ ما يخطر على بال الكاتب فيها، سواء كانت أفكاراً أو خيالات أو خواطر، وكلّها تندرج في سياق السرد المفتوح، أو التداعي الحرّ الذي يتبدّى مقيّداً بالجهل بأدوات السرد وغارقاً فيه..

يلعب التراكم المعرفي والأدبيّ والفنّي دوراً كبيراً في بلورة الصيغ والأساليب بالنسبة للأدباء، بحيث أنّ التراكم يفترض إنتاجاً لاحقاً لافتاً بعيداً عن الادّعاء والجعجعة وافتعال الضجيج، وبعيداً عن الجهل بأسرار وألغاز الجنس الأدبيّ الذي يخوض غماره.

يلاحظ المتابع أنّ هناك استسهالاً كبيراً في عالم الفنّ الروائيّ وتجزّؤاً جليّاً على اقتحامه من قبل بعض ممّن يحاولون ترقيع جهلهم بتاريخ هذه الفنّ، ونسبه إلى تعاليهم على ما بات كلاسيكياً بنظرهم، وتحويلهم للحقائق لتتناسب مع ما يصدّرونه من بضاعة، بذريعة التجديد والتثوير والابتكار.

لعلّ الحراك الذي خلّقه الجوائز والمسابقات المخصّصة للرواية ساهمت، عن حسن نية ورغبة بتقدير الفنّ الروائيّ وإيلاء الاعتبار الكبير له، بدور في زيادة التهاافت على التقدّم والتخلّص من الأعمال وسلّقتها قبل إنضاجها على مهل، طمعاً بالمبلغ المادّي، وطموحاً للشهرة المفترضة - وهذا من حقوق الكاتب الذي يفترض التقدير ويبحث عنه - ما ينعكس سلّباً على الرواية، حيث يتمّ تقديم أعمال أقرب للمسوّدات التي تحتاج مراجعات تالية من صاحبها قبل الدفع بها للنشر، أو للجائزة، إذا كانت تقبل الأعمال المخطوطة.

وفي هذا السياق يكون الحرص من قبل بعضهم على تضخيم عدد الصفحات للإيحاء بأن الحجم الكبير يعكس مدى أهميّة الرواية وثنائها..

كما يمكن النظر إلى الرواية - التي يتمّ تصديرها على أنّها الجديدة - على أنّها تمزّدت على الصيغ والقوالب الكلاسيكية وتحاول ابتكار أدواتها المختلفة، ويكون الخلط بين الأساليب والأفكار محاولة تجريبية للبحث عن الصيغة التي يتأمل، أو يحلم صاحبها، أنّها قد تكون المثلى، أو تقترب من محاكاتها..

وفي الحالين الأوهام تقود كثيراً من الروائيين، وممّن القوا بأنفسهم في هذا الحقل الشائك من دون دراية بفنّياته واستراتيجياته، بشكل أكثر شراسة وقوّة من الأحلام نفسها.

والأوهام تزداد خطورة على أصحابها حين يصدّقون أنّهم أصبحوا نجومًا وقادة رأي في المجتمع، وأنّ ما سلوكه من مسلك، وما حقّقه من شهرة وظهور، كان بناء على استحقاقات هم أهلها، وتصوّرات قاموا ببلورتها بطريقتهم السريعة الدعائية.

كانت الإنكليزية ماري شيلي (1797 - 1851) في الثامنة عشرة من عمرها حين بدأت بكتابة روايتها التي ما تزال تأثيراتها تتجدّد في الكتابة الروائية منذ صدورها منذ أكثر من قرنين، ونشرت الطبعة الأولى منها دون إعلان هويتها عندما كانت في العشرين من عمرها. وظهر اسمها لأول مرة في الطبعة الثانية التي نشرت في فرنسا عام 1823.

لم تكن شيلي مقودة بالأوهام أو مسكونة بها، ولعلّها لم تكن لتحلم من جهة أخرى بأن تخطّ بعملها مساراً روائياً جديداً، وقد يفترض أحداً أنّ عمرها الصغير لم يكن قد كفّل لها

التراكم المنشود، ولكنها بالرغم من ذلك عوّضت ذلك بفراقتها وتميّزها وابتكارها.

أبدعت شيلي في تصوير التشوّه، بعمل متكامل، وكان التشوّه أحد وسائلها المساعدة لرصد لقطات وابتداع شخصيات تبقى حاضرة في الأذهان، ومتمتعة بالمعاصرة والتجدّد عند كلّ قراءة أو ترجمة أو تجسيد فنيّ أو دراميّ.

قد يثير ذلك نوعاً من الإحياء بالتناقض المضمّر في ثنايا الحديث عن التراكم والخبرة والأوهام المفترضة، لكنّ من المفيد الإشارة إلى أنّ الإبداع لا يقيد، ويستحيل فرض مقاييس تحاصره، لأنّه يتفجّر ويخطّ لنفسه مسارات جديدة كلّ مرّة، وهذا لا يتأتّى لأيّ مغامر في هذا الميدان بسهولة ويسر.

بالموازاة مع التراكم المعرفي هناك ما يتمّ تصديره تجاوزاً على أنّه تمرّد أدبيّ، وكأنّ التراكم يقتضي قطيعة معرفية، أو مقاطعة للسلف بحجّة التجديد والتجريب، وبحالة تتناسب مع عبثية الطرح والمعالجة، بحيث يكون تسخيف السابق بمناسبة ومن دون مناسبة أداة ووسيلة للدعاية الشخصية السطحية.

والمفارقة المثيرة للسخرية والاستهزاء والرتاء معاً، أنّ الدعوة للتمرّد والتجريب والتجديد من قبل بعضهم تكون مصحوبة، أو غارقة بجهل الداعي؛ المدّعي، لما يفترض بأنّه يتمرّد عليه، والجاهل لتعريفه وتوصيفه بالشكل الأنسب، لأنّه غير ملم بتاريخه، ويظنّ أنّ مزاعم القطيعة مع السابق تكفل له وضع اسمه في خانة المتمرّدين المجرّبين المجدّدين.. أيّ تجديد قد يتحقّق أو ينجز والجهل بالقديم وعمي ويمضي بأدعياء التجريب إلى بركة ضحلة يظنونها محيطاً شاسعاً..!

يكمُن الفرق في زاوية النظر، وفي الخبرة والتجربة، وليس بالثقة الزائفة التي تضلّ المتمرّد عن جهل وتقنعه أنّه العالم بأسرار الفنّ الروائيّ والغازه..

ولا يخفى أنّه كلّما ازداد المرء علماً وخبرة ومراناً وتمرساً ازداد تواضعاً وتفهماً للواقع، وأدرك أنّه ذرّة تائهة في هذا العالم الفسيح..

الكتابة كقوّة محرّضة على التفكير

هل يمكن أن يكون هناك تفكير من دون لغة؟ هل اللغة هي القائمة بدور المظهر للأفكار؟ هل الصورة الذهنية تسبق الفكرة أم أن الفكرة تخطر بداية ثم تخلق صورها؟ أين يتموضع الصوت في علاقته مع الصور، ومع ترجمة الأفكار التي تدور في خلد صاحبه؟ هل تعوض الكتابة عن الصوت والصورة؟

لعلّ من المثير أنّ آليات التفكير والتصور والتخييل تظلّ من أشدّ الآليات والوظائف تعقيداً، وغموضاً، وذلك على الرغم من التطوّر العلميّ الهائل المتحقّق في مختلف المجالات، ولاسيّما في مجال تفكيك آليات ووظائف جميع أجزاء جسم الإنسان، وتداخلها، وتأثير ذلك كله على فكره، وبالتالي شخصيته التي يبدو عليها.

يتحدّث الفيلسوف الأمريكي نعوم تشومسكي في كتابه «بنیان اللغة» عن مجال اللغة الإنسانية الذي يعتبره أحد المجالات القليلة جداً، والمتعلّقة بوظائف الإنسان المعقدة، حيث يمكن أن نعثر فيها ظاهرياً على أشياء مفاجئة، وربما حتى عميقة، أشياء من تلك التي يمكن العثور عليها من خلال دراسة جوانب أخرى قليلة في العالم الطبيعي.

عن جانب التفكير من دون لغة، يلفت تشومسكي الانتباه إلى أنه لا يعرف الكثير عن هذا الموضوع، وأن كل ما يعرف عنه يكون عن طريق الاستبطان. ويقول إنه ما يبدو له واضحاً له من خلال الاستبطان أنه يمكنه التفكير من دون لغة. ويجد أنه في الغالب الأعم يبدو أنه يفكر ويصعب عليه نطق ما يفكر فيه، وأن هذه تجربة تحدث كثيراً للناس.

ويجد تشومسكي أن المرء أحياناً يفكر ولا يستطيع أن يشرح ما يفكر به لأحدهم، وأحياناً يصدر أحكاماً على أشياء بسرعة فائقة لا شعورياً، وإذا ما سأله أحدهم عن سبب إطلاق ذلك الحكم، غالباً ما يكون الشرح في غاية الصعوبة. ويعتقد إلى أن تجارب مثل هذه تشير إلى أننا نفكر من دون لغة، وإذا كنت تفكر فيفترض أن ثمة نوعاً من التركيب التصوري هناك. وهناك علاقات بين ما يتم التفكير به بشكل صوري وما يتم التعبير عنه باللغة من خلال تحويل الصور إلى كلمات.. وتراه يسعى إلى شرح واكتشاف العلاقات في دراساته وأبحاثه.

تظل الأفكار حبيسة رؤوس أفكارها ما لم تمنحها الكتابة، عبر اللغة، قوة عابرة للأزمنة والامكنة، من خلال تثبيتها وتسجيلها وتوثيقها وإطلاقها لتدور في عالم لا منتهٍ، منفتح على الآخر وما يمكن أن يضيفه بدوره، وبهذا تكون قوة محرّضة على التفكير، ومتجاوزة لزمانها ومكانها.

وربما يمكن القول إن الكتابة، بصيغة ما، تبرز كقوة دافعة للصوت ومحرّضة للصور والتفكير، ذلك أنها تكسب اللغة المفكر فيها وبها صورة، وتفتح أمامها جسراً تخرجها من عتمة الصامت إلى ضوء الصائت المتجلى حضوراً والمكتسب كينونة خاصة به.

يظلّ السؤال عن ماهيّة الكتابة متجدّداً، ولا ينفك الأديباء يحاولون تقديم مقترحاتهم انطلاقاً من تجاربهم الذاتية ورؤاهم لعالم الكتابة والفكر، وتصوراتهم ومعايشتهم ومعانياتهم في الوقت نفسه. ويكون السؤال التالي عن هذا السرّ المتعلّق بالكلمة المكتوبة وتأثيرها وصداها عبر الزمن، وكيف أنّها تكون عابرة للحدود المكانية والزمانية، لترسم معالم المنعطفات التاريخية التي تمرّ بها الشعوب في مسيرتها نحو الحداثة المأمولة.

ربّما يعتقد البعض أن توصيف الكلمة بالبضاعة قد تسيء لمضمونها وجوهرها، لكنّ في الواقع يتمّ إخراجها في كثير من الأحيان من مسارها المتخيّل إلى مسارات موظّفة بحسب الرغبة، وهنا يكون خطرها الكبير حين تتلاعب بالعقول، وتساهم بخلق آراء مغالطة عن وقائع بعينها، وما التعاطي الإعلاميّ مع كثير من الحوادث في الشرق والغرب إلّا دليلاً بسيطاً على إخراج الكلمة من سياقها أو توظيفها في سياقات مسيئة.

الكلمة بالنسبة للأديب عالم مشبع بالحساسية، غاية ووسيلة في الوقت نفسه، تكون سبيله إلى ذاته والآخرين، ينطلق عبرها إلى عوالم أكثر رحابة، يمهد للمساهمة بقسطه في التنوير الذي ينشده ويفترضه، يبقى على جذوة الأمل متّقدة لكنّ بوعي ومن دون تجاهل الحواجز والعوائق المحتملة، في حين أنّ الكلمة نفسها تكون وسيلة لكثير من السياسيين للمناورة والإيهام بما لا يكون، وترقيع الواقع وإبقاء التابع والمتابع على أمل لا يتحقّق وتمييع المعوقات المفترضة والمحتملة والإيحاء ببساطتها.

لا يخفى أن الثورات العربيّة منحت الكتاب العرب هامشاً أكبر للتعبير عن آرائهم، وأعادتهم إلى الواجهة لفترة، وقد حاول بعضهم لعب أدوار سياسيّة، ظانّاً ظناً مخاتلاً أن الكاتب الذي يحترف التعامل مع الكلمة، يمكن أن يؤدّي دور السياسيّ الذي تكون الكلمة زاده ووسيلته أيضاً.

لا يخلو العمل الكتابيّ من معوقات ومشقّات تعترض سبيل الكتاب بين الحين والآخر، قد توصل بعضهم إلى هجر عالم الكتابة، والتخلّي عن هذا الحلم الذي يتحوّل بالنسبة إليه إلى كابوس، حين يصطدم بالواقع وعوائق النشر، والتسويق، والشلليّات التي تكاد تحبطه وتخرجه عن طوره، فينزوي وينعزل ويسعى إلى كتابة شخصيّة قد لا يدفعها إلى النشر. لكنّ قلة من الساسة يقنطون من الأعيب السياسة ويهجرونها، بل تراهم غارقين فيها غائصين في وحولها، لا يفكّرون بمسار آخر، وإن كان مسارهم جالباً للخطايا والكوارث عليهم وعلى الناس الذين يفترض أنهم يمثلونهم، أو يمثلون عليهم.

قد تمضي الكلمة، سواء كانت مكتوبة أو شفاهيّة، في مسار آخر تتحوّل لدى بعض ممارسي السياسة، وتجّار الدين، إلى بضاعة للمخادعة وتسويق أفكار بائسة، لكنّها تظلّ عالم الكاتب الأثير الذي قد يراجع نفسه ويعترف بخطئه بعد فترة من الممارسة، ويواجه نفسه بمنطق مسؤوليّة الكلمة لا انتهازية المنقّص على انتفاع مؤقت في حقل السياسة والدين.

الكمال وفخ التأويل

يبدو الكمال منشود الإنسان ومراده المتجدّد عبر الزمان، يدفع صاحبه إلى بذل ما يمكن من أجل الوصول المستحيل إليه، وتكون الاستحالة محرّضة أكثر على المحاولة والاجتهاد لتحقيق ما يتيسّر منه، بحيث يكون الكمال عبارة عن سلسلة من الأمنيات الرابضة على درب حياة الإنسان المحدودة.

النقصان يلزم الإنسان طيلة حياته، يظهر كصفة ملتصقة به، يلوّن تجاربه ويضفي عليها نوعاً من التشويق والتحريض معاً، تشويق لمعرفة مكامن النقص الذي يتخلّل التجربة في محطة من محطات حياته، والتحريض على تجاوز ذاك النقص وتلافي الخلل بحثاً عن الكمال المتعذّر على المحاصرة والبلوغ.

يحيي تولستوي في اعترافاته التي لا تخلو من جلد للذات، ونقد لتجربة الحياة التي عاشها، عن الوهم البشري المتمثل بالكمال، وكيف أنه قد جرب الوصول إلى الكمال الفكري، ودرس كلّ ما بلغت إليه قوته من مواضيع الحياة، وجاهد طويلاً لإثراء قوّة إرادته واضعاً لنفسه قواعد للعمل بها بدقة وصرامة، وبذل قصارى جهده لتقوية جسده بالرياضة المتنوعة التي تعمل على صلابة العضلات والاحتفاظ بالقوّة البدنية، وعود نفسه الصبر واحتمال المشقات والآلام الاختيارية، وكان ينظر إلى جميع ذلك نظرته إلى أعظم وسائل بلوغ الكمال المنشود.

كما يذكر أنّه في بداية عمله كان يعتقد أنّ الكمال الأدنى هو غايته الرئيسة، ولكنه لم يلبث أن وجد نفسه ساعياً وراء الكمال العام في جميع الأعمال. أو بعبارة أخرى أنّه لم يرغب في الكمال أمام نفسه أو أمام الله، بل بالكمال أمام جميع الناس، ولكن

هذا الشعور بمحبة الكمال في عيون جميع الناس لم يمض عليه ربح حتى تحوّل إلى رغبة في الحصول على قوة ليس للناس مثلها، والبلوغ إلى أقصى ما يكون من الشهرة والثروة والمجد. ثمّ عاد بعد ذلك إلى تقديس الإيمان وكيف أنّ الحياة تخلو من المعنى بصيغة مؤلمة حين تغرق المرء في أوهامه القاتلة.

ربّما تظنّ صفة "الأعمال الكاملة" لكاتب ما مشوبة بالنقصان، وإن كان القصد منها غالباً الإشارة إلى كلّ ما نشره الكاتب طوال مسيرته الكتابية، لكن الإشارة تحمل في ذاتها معنى الكامل الغالي من أي نقص أو خلل، وهنا فحّ المعنى والتأويل. ويزداد الأمر توريطاً في المجاز، حين يكون كاتب ما على قيد الحياة، وينشر أعماله الكاملة، وكأنّه يحكم على نفسه بالانتهاء ككاتب، والاكتمال في دائرة النقصان التي يبقى نزيلها.

لعلّ ميزة الإبداع متمثلة في النقصان، وأنّه يلغي فكرة الكمال، ويبقي المرء متحفّزاً للبحث عن دروب تفسح له المجال للإبحار نحو فضاءات الحلم بالكمال العصيّ على البلوغ.. هنا يكون جمال الأدب بالنقصان.. وما الكمال إلّا خدعة أدبيّة لإبقاء جذوة الحلم والأمل والإبداع متّقدة في أرواح أصحابها.

النشر فضّاح للأسرار المخبوءة

يصادف بعضنا في كثير من الأحيان أناساً يخبرونه أنّهم يكتبون لأنفسهم، وأنّهم لا ينوون نشر أيّ نتاج، ويفضّلون الاستمتاع بقراءة ما يختارونه، أو ما يقع بين أيديهم، ويفضّلون ألا يوزّطوا أنفسهم في مشاكل الكتابة والنشر، لكنّهم يدوّنون تفاصيل من يومياتهم، ويكتبون بعض ما يخطر لهم، سواء بصياغتها

كقصائد قصيرة أو خواطر أو قصص قصيرة جداً، أو كشذرات
تعبر عما يجول في دواخلهم، وتنقل وجهة نظرهم ورؤاهم إلى
أوراقهم التي يبقونها قيد الكتمان.

هل ينبع ذلك من اعتبار الكتابة انكشافاً أمام الآخر؟ هل
النشر فضّاح للأسرار المخبوءة؟ إن كان النشر وإطلاع الآخرين
بعيداً عن مرام المرء فلماذا يتجشّم عناء الكتابة؟ هل النشر
شرط للكتابة أم أنه تحصيل حاصل لا غير؟ هل يكتب المرء
لنفسه أم تراه يكتب نفسه ويخشى كشفها واستعراض أسرارها
أمام القراء؟

قد يكون إقبال البعض على كتابة يومياتهم من باب المصارحة
مع الذات وتوثيق التفاصيل لئلا يطالها النسيان، عساه يعود
إليها في أوقات لاحقة، أو يضعها بين أيدي مَنْ يهتمهم أمره
مستقبلاً كي يتعرفوا إلى حياته بدقائقها ومن خلال تسلسل
أحداثها الموثقة بالكتابة، كما قد يكون الاستنكاف عن النشر
رداً على الإحباط أو تعبيراً عنه، وتأجيل الأمر لمن قد يغامر
بدلاً عنهم ويحاول تعويضهم وردّ الاعتبار لهم ولو كان بعد
رحيلهم.. بعد الاطلاع على المکتوب..

ربّما يقول أحدنا ما حاجتنا إلى كُتاب لا يثقون بأنفسهم
وكتابتهم، ويخفونها كأنها ألبستهم الداخلية الحميمة، أو كأنها
تحفة لا يودّون مشاركة غيرهم بها، أو أنها لذة سرّية خصوصيّة
لهم، وأيّ نشر لها قد يكشف شخصياتهم وما يخبئونه للآخرين،
ويمنحهم فرصة التلصّص على حياتهم وماضيهم..

ينوّه البولندي فيتولد غومبروفيتش (1904 - 1969) في تمهيد
لكتابه "اليوميات" إلى أنه لم ينشر في يومياته كلّ ما كتبه،

بل احتفظ بجزء منها كاحتياطي، لكنه يفضل ألا ينشر ذاك الجزء المتبقي الأكثر خصوصية، وأنه لا يريد أن يعرض نفسه للمشاكل، وأنه ربما سيفعل في وقت ما.. لاحقاً.. ويبدو أن تلك المرحلة المؤجلة هي مرحلة تأنّ ودراسة ومراجعة وإقرار..

هناك مَنْ يملك قوّة وجرأة لإتلاف ما يكتب لنفسه، أو عنها، ليمضي في رحلته الحياتية حارقاً ما راكمه من كتابات خاصّة حميمة لنفسه، باحثاً عن إرواء روحه المتعطّشة للتعبير عن ذاتها، أو مكاشفة نفسها أمام مرآتها الداخلية، من دون أن يفسح لأحد المجال ليطلع على سرّه اللذيذ بالنسبة له، وهناك آخرون يتركون القرار لمن سيعثر على ما كانوا قد كتبوه لأنفسهم، وكان لديهم شعور أنهم يكتبون للآخرين لكنهم يتركون خيار النشر وقراره لهم..

هذا الجانب من التفكير منح الأدباء والروائيين مساحة فنيّة للعب، وإيهام القارئ أحياناً أنّه عثر على يوميات مخبوءة لأحدهم لم يرد نشرها في حياته، وأنها تحتوي كثيراً من الأسرار والتفاصيل المتعلقة به وبزمنه، وقد يكون هذا ما يروي بطريقة ما فضول القارئ لاكتشاف السرّ الذي منع صاحبه من النشر والمكاشفة..

يصادف القارئ أحياناً روايات يقوم أصحابها بتوظيف أفكار أو أساليب روائيين سابقين أو معاصرين لهم فيها، بحيث ترسم تلك الأفكار المستلهمة أو الأساليب المعتمدة مسارات التحرك في بناء العمل الروائي وهندسته الفنية، وقد يخفي بعضهم آثاره ببراعة لصّ محترف، يغطي على الأصل ويذويه في بحر عمله من دون أن يفسح أيّ مجال مفترض للكشف عنه..

وقد يعجب القارئ بعمل ما أيّما إعجاب، وحين يكتشف الحيلة الفنية التي لجأ إليها صاحب العمل بتوظيف عمل آخرين أو أفكارهم المبتكرة فيه من دون أية إشارة أو إحالة أو تنويه، فإنّ إعجابه قد يخفت وقد يتحوّل إلى نقيض، إن لم يكن إلى ازدراء كذلك..

ولكن هل يمكن إخفاء الآثار إلى آجال طويلة؟ وأين جانب الأصالة والابتكار والإبداع والخلق في العمل الأدبي؟

نسج الإيطالي أنطونيو تابوكي (1943 - 2012) روايته الأخيرة "إيزابيل" على منوال الدوائر المتقاطعة فيما بينها، كل دائرة تمثل فصلاً يستقل بذاته ويتكامل مع الفصول الأخرى في رسم لوحة البحث عن إيزابيل في عالم من الروحانيات والأساطير والإشارات، ومع الوصول إلى الدائرة التاسعة المتجسدة في محطة الرفييرا في نابولي، حيث يكون اللقاء الرمزي المؤسّط بدوره، وتكون العودة، ويكون الوداع النهائي.

من لشبونة إلى جبال الألب وصولاً إلى نابولي، يكون بطله الراوي تاديوس دائراً في فلك الحيرة والضياع، غير قادر على الإمساك بخيط واقعي يقوده إليها، يرتكن للروحانيات ويمضي خلف خطوطها وإشارات اللامرئية.

استعار تابوكي فكرة الماندالا التي تعني "دائرة" باللغة السنسكريتية، ويقصد بها رمزاً روحياً أو دينياً، بوذياً أو هندوسياً، يمثل الكون وطريقة للوصول إلى الحقيقة، وتعتبر الماندالا أيضاً دليلاً روحياً يساعد على امتلاك الإنسان حيزاً مقدساً ومكاناً مناسباً للتأمل. ويشار إلى أن الماندالا تكون غالباً أيقونة على شكل هندسي مربع له أربعة أبواب في داخلها دائرة ونقطة مركزية.

وعلى منواله هندس الإيطالي باولو كونيتي روايته "الجبال الثمانية" على فكرة الماندالا نفسها التي بنى عليها تابوكي روايته إيزابيل نفسها، ويتقاطع معه بنوع من التناص الذي قد يتجاوز إلى ما يمكن توصيفه بالتلاصق.

يكشف كونيتي عبر بطله بيترو عن سر الجبال الثمانية وما ترمز إليه، وذلك بعد أن يلتقي شيخاً آسيوياً من نيبال، يحكي له عن الجبال الثمانية. يقول لبيترو بأنه يطوف حولها. يرسم له دائرة في الرمال، ثم بداخل الدائرة يرسم قطرها، ثم قطراً آخر عمودياً على الأول، ثم ثالثاً ورابعاً من خلال النقطة المركزية، وبالتالي رسم عجلة ذات ثمانية أشعة. وذكر له بأن التصميم في ثقافة الماندالا. أنهم يقولون في ثقافتهم بأنه في مركز العالم يوجد جبل شاهق الارتفاع، يسمى السوميرو، وحول السوميرو توجد ثمانية جبال وثمانية بحار، ويؤكد له أن هذا هو العالم بالنسبة إليهم.

ويسأل الشيخ سؤالاً لا ينتظر إجابة عنه من بيترو، وهو: هل يتعلم أكثر من دار حول الجبال الثمانية أم من وصل إلى قمة سوميرو؟ وهذا السؤال يعكس وجهي حياتين مختلفتين، حياة بيترو الذي صال وجال وعاد بعدها إلى قريته وصديقه برونو، وحياة برونو الذي ظل في القرية وكأنه جزء من وجودها نفسه، لا يمكن أن يبارحها، ويقضي عمره في أرجائها.. وفي الحالين كلاهما يكتسب خبرة وحكمة ومعرفة بالوجود وبالنفوس البشرية من خلال تجربتهما المختلفة التي تمضي في مسار تصاعدي واحد نحو الغد، بعد حيرة الوجود وتخبط في رحلة الحياة للوصول إلى الحقيقة المفترضة.

هل من المصادفات الروائية تقاطع كونيتي مع مواطنه الراحل تابوكي أم أن الأمر يتجاوز المصادفة وقد يتدخل في إطار آخر؟

أن تمضي على خطى روائيين كبار

هل يمكن بناء رواية على أساس رواية سابقة، وانطلاقاً من عواملها وأجوائها؟ إلى أي حد تشكّل رواية مبنية على رواية أخرى تمثل لها شرارة الانطلاق تجديداً في ميدانها؟ أين يكون الابتكار في هذا العمل؟ هل البناء على أسس رسّخها آخرون ونجحوا في هندسة تفاصيل عالمهم الروائي يرنو إلى التقليد والإفادة من المنجز المتحقق أم يروم الإضافة إليه من خلال استلهامه؟

يقتفي بعض الروائيين آثار روائيين آخرين سابقين حققوا إبداعات لافتة ومميّزة في عالم الفنّ الروائي، وكانوا قد تمكّنوا تشكيل علامات فارقة في تاريخ الرواية، أو صياغة أعمال مهمّة

لا يمكن إغفالها حين الحديث عن تاريخ الأدب في عصورهم، وذلك في محاولة تجيير جزء من النجاح السابق المتحقق من أجل نجاح لاحق مأمول، أو استحضار عالم الروائي المنجَز وإعادة إنتاجه وتصديره بحلّة معاصرة..

ولعلّ بالإمكان الإشارة إلى أنّ سعي الروائي اللاحق يتجلّى بالرغبة الملحّة لربط اسمه وعمله باسم السابق وعمله كنوع من الإحياء والتقدير، أو من التأثّر والتقليد، وربّما لغايات أخرى في نفس الكاتب الذي يجد ضالّته لدى الآخر، ويقوم بتوظيفها من أجل تصدير عمله وتصوراته، أو ما يتخيّلها إضافاته ولمساته الجمالية.

يتكرّر توظيف أسماء روائيين كبار أو عناوين روايات شهيرة في روايات معاصرة، بحيث تكون الإحالة وسيلة لجذب الأنظار، والبحث عن سبل للتسويق بشكل ما، والتمويه على العمل الذي يمضي في ظلّ أسماء مكرّسة أو يسير تحت ظلال عناوينها التي أصبحت بمثابة ماركات مسجلة موثوقة.

على خطى أوستن

عملت الأميركية كاري جوي فاوُلر في روايتها «نادي قراءة جين أوستن» على اقتفاء أثر الروائية الإنكليزية جين أوستن (1775 - 1817) التي تصفها بأنّها تتمتع بقدرة غريبة على إشغال الجميع؛ فلاسفة الأخلاق وفلاسفة الحب العذري وغير العذري، والماركسيين، وأتباع فرويد، وأتباع كارل يونغ، والمتخصصين في علم السيميائيات، والهدامين، وأنّ جميعهم يجدون ملعباً مثيراً في ست روايات متشابهة تتناول حياة الطبقة المتوسطة في الريف

الإنكليزي. وتلفت إلى أن أدب أوستن يتجدد دوماً عبر الأجيال. تؤكد فاوئر في روايتها أن القراءة اكتشاف مستمر متجدد، وأن هناك أعمالاً كثيرة تحرض على حب الحياة، وتنتظر أن يقبل عليها عشاقها بشغف ليكتشفوا الرسائل والشفيرات الدفينة المخفية بين طياتها، وأن هذا ما حصل لشخصيات روايتها التي أعادت اكتشاف أوستن من خلال مقارنة رواياتها وتفكيك أغازها وتجديد رسالتها المحبة للحياة. وتمهد بجملة لأوستن من روايتها إيماناً تقول فيها «نادراً ونادراً جداً ما تنكشف الحقيقة بأكملها عبر الأشخاص؛ ونادراً ما لا تبقى أمور خفية نتيجة التورية أو الخطأ»، لتنتقل في فضاء روايتها باختيار عنوان لافت للفصل الأول وهو «لكل منا أوستن تخصه»، وذلك للإشارة إلى التماهي بين شخصيات روايتها وجين أوستن، وحتى أبطال رواياتها.

ست شخصيات تقدم قراءاتها لروايات أوستن الستة في نادي القراءة، ويكون استحضار أوستن في كل التفاصيل، والسؤال عما كانت ستفعل لو كانت في الوقت الراهن، أي تعمل على استدراج شخصية أوستن وبعثها بطريقة روائية، واستنطاقها، وتلبسها بعض ردود الأفعال التي تفترض أنها كانت لتأتيها لو كانت حية معاصرة.

تماهى الشخصيات مع أوستن، وتقمصها، تعيش حالاتها وصورها، برودي مثلاً تعتقد أنها قد رأت في الحلم أن أوستن كانت تسير معها في أحد القصور وتطلعها على غرفه، وهي لا تشبه صورة جين المعروفة بل تشبه جوسلين، ولكنها في معظم الأحيان جين، وهي شقراء ومرتبة وعصرية، وترتدي سروالاً حريراً فضفاضاً.

تركز الروائية على ما كانت تشدد عليه أوستن بالقول إن الأهم هو أن تكون لديك عادة أن تعلم نفسك الحب، وهو الذي انعكس على الشخصيات التي دخلت من مرحلة إلى أخرى، بفضل الحوافز الإيجابية التي أثارها لديهم قراءة أعمال أوستن ومناقشتها وتفكيكها ومحاولة كشف ما بين السطور المخبوءة فيها.

في ملعب زوسكيند

أما الفرنسي فيليب غلوديل؛ العضو في أكاديمية غونغور، فإنه لا يشير إلى رواية «العطر» الشهيرة للألماني باتريك زوسكيند، والتي صدرت سنة 1985، أثناء كتابته لروايته «عطور»، التي يتناول فيها فكرة إحياء الروائح والعطور وجوه الطفولة، وكيف أن أية رائحة يصادفها أو يتذكرها تعود به إلى حادثة معينة في مرحلة من مراحل حياته، سواء في الطفولة أو المراهقة أو الشباب.

وكغرونوي بطل رواية العطر لزوسكيند، يبدو بطل كلوديل الذي يثير لديه كل ما يحيط به روائح تعيده إلى أزمنة سابقة، كالفحم الذي يغير الأجواء ويفرض عليه رائحته، حيث كان الناس يحرقونه في منطقتهم في كل مكان تقريباً، وفي البلد الذي ما يزال يستثمر المناجم، ويقول إن رائحة الفحم عبرت من أيام طفولته، ورائحة فقر وحزن أيضاً معه، كما لو كانت جزيئات الوقود السوداء شاهدة على التعاسات، كبيرة كانت أو صغيرة، مضرة أو تافهة، دائمة أو عابرة، ويرى أنها كلها تتوضع فوق الحيوانات البشرية.

ويسعى كلوديل للابتعاد عن تأثيرات زوسكيند المباشرة، والنأي بنفسه عن التخريجات الفنية للشخصية، مكتفياً بعالم العطر الذي لا يكون حكراً على روائي بعينه، وإن عرف أو اشتهر به أكثر من غيره، ليؤكد أن الرائحة العالقة في ذاكرة راويه كانت رائحة جغرافيا أرض وريح، برية وفضفاضة، وأنها مدى لانهائية الحكايات، والخرافات والأناشيد والصور التي قرأتها ونظرت إليها، والتي تجعل منه تحت السطوح، وعند أولى خطوات النوم، في سريرهِ المريح، رحلة سماوية ومطمئنة. يصف نفسه حينها بأنه كائن هش يعرف أنه كان ذات يوم محاطاً بأهله سعيداً.

عمل كلوديل، وهو كاتب ومخرج فرنسي من مواليد 1962، على أن تكون الرائحة المستعادة أو المتخيلة أداة وذريعة لعقد مواجهة بين الذكريات والواقع، ولعبة الرائحة والذكرى، والعطر والتخيل. ويعلن بطل الرواية أنه الصوص الصغير لكنه أصبح غول الحكاية، أمامه الحياة كلها، تطرد جدته التي توفيت عندما بلغ الثامنة من عمره، ضباب المطعم الحقيير عبر النافذة المطلة على الباحة، وتسكب في صحنه الخزفي المرمم الذي يحب تأكله المشقق والمزين برسوم الصيد.

يتساءل الراوي عن ماهية العطر، ويتذكر فترة مراهقته، وأنه كان مع رفاقه على حافة هوة الحياة التي كانوا يطمحون إلى أن يلقوا أنفسهم كقنابل بشرية صغيرة من دون أن يعرفوا عنها شيئاً. ويقول إنهم كانوا متوحشين ومنفلتين لا يقلقهم شيء، يقطرون أحلاماً وحباً، يتقيؤون جعتهم ومعها عالم اليافعين، ويصبحون مترنحين باحثين عن ذواتهم ودروبهم في متاهة الحياة. ويشير إلى أنه كبر في بلد المواسم المقطعة بالفأس،

والقاسية والحاسمة، ليس أقلها الشتاء الذي يغلق الباب على السنوات، كما نغلق باب غرفة مليئة بالذهب والكريستال. وأنهم كانوا يحلمون ويغنون ويأكلون ويشربون فيه.

لا يخفى أن عالم الإبداع يظل مشرعاً على مصراعيه لأية محاولة للإفادة من إنجازات سابقة، لأن تراكم الإنجازات والقراءات والتأويلات والتوريات يفسح المجال أمام رؤى جديدة مختلفة، تسعى إلى التجريب، والبحث في مواضيع سبق معالجتها وتناولها من روائيين كبار، ومقارعتهم في أرضهم، والإيحاء أن بالإمكان الإضافة على منجزاتهم، أو مضاهاتها بطريقة تستوحىها وتبني عليها..

ولا يخفى كذلك أن الأمر يحمل مخاطر الانزلاق نحو المقاربة والمقارنة المفترضتين، ويبقى الزمن هو الحكم، والغربال، كما أن قراء الأدب ودارسيه لن يتوانوا عن إسقاط العمل الذي يطمع للتسلق على اسم عمل سابق والإلقاء به سلّة المهملات كأنه لم يكن، أو كأنه كان عبارة عن خطيئة أدبية وجناية روائية لا تستحق أن تحجز مكاناً لها في فضاء الفن الروائي، إذا لم يقنعهم، ويؤكد لهم أنه يحمل بصمة مبتكرة لافتة يمكنها أن تختط لنفسه مساراً فرعياً بناء على طريق مسلك من قبل.

خيبة التجريب الروائي

يضع بعض الروائيين التجريب قناعاً يخفي وراءه انزلاقات عمله، بحيث يحيل أي انتقاد لعمله إلى نقطة قوة، فغياب الحكمة يفسر على أنه تغييب مدروس ومشتغل عليه، وانزياحات الشخصيات وظهورها مبورة هاربة من مشاهدتها، ممسوخة غير قادرة على تجسيد أدوارها، قد تقدّم في سياقات

الزاعم أنه تلاعب بها بحرفية الواعي، لإخراجها من قيودها الكلاسيكية وإطلاقها في عالم غرائبيّ يمكن له أن يشفع في حال السقوط في مهاوي التبسيط والتسطيح وعدم الإقناع.

يتحوّل التجريب إلى فخّ ضاغط على الروائيّ وروايته في الوقت نفسه، حين يصل إلى درجة من الغرور أو الوهم بالقدرة على الإبحار بعيداً في التجريب، يتهيّأ له معها أنه يلعب بالخيال ويتصدّى لهدم البنيان الروائيّ تحت زعم تشييد بناء آخر على أنقاضه، أو في ظلّه الذي ينزعه عن كيانه نفسه، بحيث يكون السلخ، الذي يتحوّل مع التلاعب به إلى مسخ. وهنا المسخ يختلف ويتعد عن «مسخ» كافكا في عمله الذي شكّل منعطفاً روائياً، وساهم بدفع روائيين كبار إلى اقتحام غمار الكتابة الروائية من دون تهيب من مخاطر التجريب واللعب في عوالم الخيال.

حاول الكويتي سعود السنعوسي في روايته الجديدة «حمام الدار» التي اختار لها عنواناً فرعياً «أحجية ابن أزرقي»، اللعب في مكان مغرٍ بالنسبة لأيّ روائي، حيث التجريب والتخييل وابتكار الصيغ وقلب العوالم وإجراء تداخلات بين الواقع والخيال، ورسم أجواء سريالية تبدو هاربة من لوحة غريبة، أو ملصقة بتكلّف على إطار غير مناسب.

السنعوسي الذي أجاد في معالجة فكرة الهوية وصراعاتها في روايته «ساق البامبو» التي فازت بجائزة البوكر العربية سنة 2013، وغاص في روايته الثانية «فئران أمي حصة» في المعتم عليه، والمسكوت عنه في المجتمع، اختار المغامرة الروائية في ميدان مختلف في «حمام الدار»، حاول التجريب والتمرد على نفسه مبنًى ومعنى.

لعله كان مدفوعاً برغبة التجريب، وكسر الصورة التي كادت تحاصره وتبقيه قيد التنميط، فتبدى كمن ينطلق من رغبة الثورة على الصورة التي لا يريد لها أن تظل محاصرة له، وتغيير مسار كتابته إلى سمت آخر وزاوية مختلفة، مشيراً إلى أنه كروائي حاز أرفع جائزة عربية، وترجم إلى أكثر من لغة، بات قادراً على التنظير في التجريب، ولا بأس من المبالغة في الانسياق وراء هذا التجريب طالما أن اسمه مسبوق أو مرفوق بالبوكري، وكأن من شأن هذا أن يمنح نصه حماية ضد النقد، أو يضعه فوقه، أو يقنع قارئه أنه يكتب نصاً متجاوزاً عليه أن يقنع نفسه بأنه لم يصل بعد إلى مستوى كنه أسرارهِ وألغازهِ ومغازيهِ..

ربما كان كثير من القراء بانتظار رواية أكثر تماسكاً وثقلاً وحبكة واشتغالاً من صاحب «ساق البامبو» الذي لم يسعفه حمام الدار، ولا الأفعى الملقاة كترميز غير مقنع، في انتشاله تجريبه من فخ السقوط في مهوى التجريب نفسه، ولا مقارنة مستواه في أعماله السابقة، بحيث تبدو الفجوة كبيرة، وكأن التجريب عبث بهوية الرواية نفسها.. ولعل اشتغاله على قضية الهوية قاده إلى البحث عن هوية جديدة لروايته، وربما هي نفسها تسببت بإيقاعه في هاوية التوهّم والإغراق في تجريب خرجت خيوطه من يديه وأصبحت عبثاً على روايته.

هنا لا بدّ من التذكير أنه لا يجدر بأيّة جائزة أن تتحوّل إلى دريئة يختبئ خلفها المتوّج بها حين تعرّض أحد لنقد عمله، كما لا يمكنها أن تقنع قارئاً بأنّ صاحب العمل الذي بين يديه أبدع في تجريبه في عمله الجديد، وكأنّ النجاح السابق يشفع للإخفاق اللاحق، أو يمكن أن يغطّي عليه ويمنحه حصانة أو حماية.

حين ينفرد القارئ بالرواية ويغوص في عوالمها تنزاح الأحجية والأقنعة والحواجز التي تفصل بينه وبين العمل الذي يغرق فيه، ولا يمكن التحايل عليه وتشكيكه بذائقته، وأنه لم يبلغ مستوى براعة الروائي المجرب، وأنَّ عليه أن يتجاهل امتعاضه من الرواية وعدم قدرتها على إدهاشه، وألا يصرِّح بما تناهتته من مشاعر خيبة إزاءها..

الرواية والزمن

كيف يؤثّر الروائيون أزمنتهم المتخيّلة؟

يشغل الزمن في الرواية بال كثير من الروائيين الذين يشتغلون على تفاصيله بحيث يكون مقنعاً للقارئ من حيث استيعاب المتغيّرات التي تجري في سياقه أو تتخلّله محطّاته الروائيّة. ويشكّل تحدّياً متجدّداً يواجه الروائيّ في عمله، وهو يعدّ من ركائز العمل الروائيّ، فهو عابر للفصول، والأمكنة، حاضر في كل التفاصيل، لا يمكن التحرك من دونه، يسبق الأحداث ويتبعها، يهيئ لها، يواكبها، كلّ ما يجري في الرواية ينبني أو يتكئ عليه.

يتمّ توصيف الزمن بأوصاف هندسية، هناك الزمن الدائريّ، وهناك المستقيم الممتدّ في خطّ تصاعديّ، كما أنّ هناك الزمن المتقطّع الذي يمكن تركيب جزئياته وتصميم أشكال مختلفة بناء عليها.

حين يمضي الروائيّ في بناء خطّ عمله الزمنيّ قد يتعرّض في محطات معيّنة، وهنا يمارس لعبة التقطيع، يختصر السّلم الزمنيّ، أو المقياس الذي يسير عليه. قد تمتدّ اللحظة لتغدو بنية من بنى الرواية، قد تشكّل منعطفاً في تاريخ الشخصيات، قد تنزاح بها هذه الوجهة أو تلك، وقد تتقلّص السنوات بحيث يعبر بها الروائيّ كأنّها هنيهات لا غير على درب إتمامه لأحداث عمله. وقد يضع الزمن في مسار معيّن، يقيده، فيتقيّد به، أو قد يبقيه منفلتاً فيضيع معه ويتوه في إحداثياته المتناثرة. قد يجمّد في مربّع، أو يمدّده كخيوط، لكن في كلّ الأحوال يكون عليه التعاطي مع دوامة هائجة دائمة يتعذّر حصارها.

يختصّ الزمن في الرواية بخواصّ فريدة، فقد تستطيل الدقيقة وتغدو دهرًا بالنسبة للروائي الموغل في سرده، والناش في ما وراء تلك الدقيقة التي يصفها ويصوّر لحظاتها وثوانها، وما اجتاحت ذهن أبطاله حينها.

أحياناً يركّز الروائي على توصيف مواقف بعينها بحيث يتحوّل الزمن إلى كائن متخيّل، يغيّر، يروّض، يتدخّل في الأحداث وسياقاتها، في المستجدّات ومساراتها، في اللعبة وقوانينها، يلي قانون التغير الذي يكون جزءاً منه، وحيلة من حيله.

قد نجد روائياً يعبر بالسنوات كأنه يعبر بأشياء لا قيمة لها، فيقول أثناء انتقاله من فصل لآخر، أو من مشهد لآخر: (بعد سنوات)، وربما يحدّد رقماً لتلك السنوات أو لا يحدّد، يقطعها، يلغي حضورها وتأثيرها، أو يؤجل تصوير تأثيرها لحين سرد الأحداث اللاحقة، وقد يتفاجأ القارئ أنّ هذا الزمن يومض، وأنّ السنين في الرواية لا تعبّر عن معناها الزمني، وقد تخلو من مضمونها.

لعلّ الزمن الذي يمضي كحلم سريع يبقى العنصر الأبرز الذي يشغل الروائيين، ويجذبهم إلى واحاته الثرية الساحرة وموج بهم بين ما كان وما يكون وما يستحضر كخيال أو حلم، ومن هنا يتعاطى الروائي مع الزمن ككتلة، ينهل من الماضي والحاضر والمستقبل، وهذه التقسيمات تكون بالنسبة إليه مستقاة من ينبوع نفسه، لذا تكون التنقّلات بين الأزمنة غير مربكة له، لأنّها بالنسبة إليه حاضر يقوم بتفعيله وتقسيمه.

قد يتحوّل الزمن كذلك إلى قيد يضغط على الروائي، أو يبقيه أسير دائرة بعينها، ولاسيما حين يحدّد تاريخاً معيّناً، فيضطرّ

للعودة للنباش في ثناياه حتى يكون وفيّاً للزمن الذي يعالجه أو للفترة التي يتناولها، ويكون الزمن مستدرجاً إياه إلى بقاع نائية قد لا تخطر له على بال حين يستهلّ تحديد نقطته التي ينطلق منها، ويباشر بالإحاطة بما يؤثث بنيانها ويبلورها بصيغتها الروائية.

يجمّد الروائيّ الزمن ليتمكّن من تحريره وتحريكه والقبض على خيوطه، وإلاّ فسيبقى لاهثاً وراءه كمن يقتفي أثر نسمة، أو هنيهة هاربة متلاشية لا غير.

شقوق الزمن وخيوط الذكريات

هل يستطيع الروائيّون ردم الشقوق التي يخلفها الزمن من خلال السرد والتخييل؟ إلى أيّ حدّ تفلح محاولات استحضار الذكريات، واقتفاء خيوطها في تقديم مقترحات روائية لتأبّد اللحظة المنفلتة من أيّ عقال؟

يخلّف الزمن تأثيراته التي لا تمحى، ويعمل الروائيّ من خلال محاولة القبض على الزمن الهارب على توصيف الشك الذي يدفع المرء للاغتراب عن واقعه، وعن نفسه، وكيف أن ذاك الشك يلعب دوراً محورياً في رسم المسار الشخصي، ويدفع إلى المصير الإنساني المفترض، بناء على تغير الأمزجة وتطور الحياة النفسية، والمشاعر والأحاسيس والدوافع التي تقود الناس في مساراتهم الحياتية ودروبهم الزمانية والمكانية.

يستعين الروائيّ بطريقة الاسترجاع والتداعي، يسترجع الذكريات المشتتة ويحاول تجميعها وترتيبها في إطار الحكاية الماضية نحو جهات مختلفة، وأزمنة متباعدة، حيث نهر الزمن يسير

باتجاه الماضي تارة، وباتجاه الحاضر والمستقبل تارة أخرى، ولا يكون مقيداً بمسار محدد، بل يفيد تبعاً للذكريات المستعادة، وضراوتها أو هدوئها وسكونها.

جعل الصيني يو هوا من الزمن بطلاً رئيساً في روايته «نهر الزمن»، فاختره كمضاف إليه في العنوان، ومبتدأ للأحداث يخبر عما جرى ويجري، يؤكد من خلاله أن تذكر الماضي أو الحنين إلى الموطن ليس سوى تظاهر بالهدوء والقناعة بعد فقدان القدرة على مواجهة الواقع، فحتى لو طرأ علينا نوع من المشاعر والحنين، فهو ليس سوى مظهر خارجي. ويؤكد كذلك على أننا لا نعيش على هذه الأرض، بل نحن حقيقة، نعيش داخل نهر الزمن. يقول إن الحقول، الشوارع، الأنهار، البيوت كلها تشاركنا الانخراط داخل نهر الزمن، وإن الوقت يدفعنا سواء للأمام أو للخلف، ويغير من هياتنا.

افترض هوا أن الناس يؤثرون العيش في ماضٍ آمن، على مستقبل ضبابي مجهول، بحيث تغدو الذكريات التي كانت مرهقة أو متعبة حين وقوعها إلى تفاصيل جمالية مستعادة، وتصبح الذاكرة ملاذاً يلجأ إليه المرء خوفاً من المجهول الذي يتربص به في مستقبله، وخشية من القادم الذي قد يكون أسوأ ويحمل مآسي جديدة يصعب التكيف معها أو مسايرتها أو احتواؤها.

لا يتقيد يو هوا بمسار زمني محدد وثابت، ولا يقتفي أثر الزمن بصيغة تصاعدية مقيدة، بل يبقيه منفلتاً من أي عقال، ويتركه يتسرب بين شقوق الذاكرة ليرصد ذكريات متباعدة، يضمها بين ضفتي زمن يطوف به في عالم منفتح، شاسع، مفعم بدوره بمشاعر متناقضة تحمل في طياتها الغرابة والدهشة والأسى.

ولعل من المثير أن الهيئة تتحول إلى هوية، وأن الهياث المستقلة التي تبلورها التجارب الحياتية تغدو بمثابة هويات لأصحابها الذين يغرقون في نهر الزمن الذي يكون بدوره ساحة لاكتشاف الذوات والآخرين، بحيث يتحول إلى مرآة كاشفة بعيدة عن التزييع أو التجميل، تبرز العيوب والمآسي على أمل تجاوزها، ووضعا في سياقها التاريخي، وعدم تحويلها إلى محطات للذكرى على طريق الأمل والحياة.

يختار يو هوا شخصية الطفل سون قوانغ لين ليكون بطله الرئيسي، ويمضي معه في رحلته من الطفولة إلى اليقاعة، ويسلمه مقاليد السرد كراوية للأحداث، ليحي من منطلق المتفرج المسار الذي اتخذته حياته منذ أن كان في السادسة حتى الثامنة عشرة من عمره. ويرصد التحولات التي تطرأ على شخصية بطله الطفل، ومن ثم اليافع، وكيف أثرت تلك التحولات على حياته النفسية ومحيطه الاجتماعي وعلاقاته مع عالمه ورؤيته له.

أما الأميركية إريكا يونغ فإنها تلتقط مفارقات ومتغيرات مختلفة في روايتها «الخوف من الخمسين.. مذكرات منتصف العمر»، وكيف أن الزمن يبلغ محطة مختلفة لمن يبلغ الخمسين، وبخاصة النساء، وأن هذا التاريخ يكون مفصلياً في حياة الإنسان، وتراها تتحدث عن الزمن، وعن العمر وتراكم الخبرات والتجارب، وعن الحياة بما تثرى به من مستجدات وأحداث دوماً.

تشدد يونغ - وهي روائية وشاعرة أميركية، ولدت في نيويورك، في 26 مارس 1942 - على أهمية تقبل الذات في سن الخمسين بالنسبة للمرأة، وأنها تكتب كتابها من موقع قبول الذات

والغضب المطهر والضحك الأجش، وتذكر أنه كان هناك فيض من الكتب من أجل النساء في منتصف أعمارهن، وما إن كانت الأشياء تغيرت حقاً، وهل تستطيع المرأة بسهولة شديدة أن تتخلى عن خمسين عاماً من التدريب على تدمير الذات عند الوصول إلى عتبة الخمسين..

تستذكر يونغ في بداية روايتها تحذير والدها لها، حين قال لها «تعلمين إنك في خطر عندما تقومين بدور نفسك في النسخة السينمائية من حياتك»، ورغم ذلك تمضي في التحدي، ومواجهة الذات في مرآة الزمن، بكل جرأة، ومغامرة، باحثة عن الأمان المنشود وسط دوامة الزمن القاهرة.

تقول في نفسها إن سن الخمسين يشبه الطيران، ساعات من الضجر تتخللها لحظات من الرعب الشديد. وتقرر إقامة حفل عيد ميلادها الخمسين في منتجع، لأنها كانت في حاجة إلى شيء خاص، أنثوي، وتأملي لكي تفهم تلك المشاعر المتضاربة التي كانت تعترك بداخلها. وتلفت إلى أن سن الخمسين بالنسبة إلى المرأة يختلف عما هو بالنسبة إلى الرجل. تقول إن سن الخمسين هو نوع أكثر راديكالية من المرور إلى الطرف الآخر من الحياة، وهذا ما لم تتمكن من الاشتراك فيه مع زوجها. وتؤكد أن فخ الجمال أعمق مما تعتقد الفتاة الصغيرة التي كانت ذات يوم، والضغط الخارجية وليس الداخلية هي التي تمتن الصلة.

تنوه إلى أن بنات جيلها يبلغن سن الخمسين مع إحساس بالارتباك والحنق. فلم يتحقق أي شيء من الأشياء التي اعتمدن عليها. وتثير الأسئلة التي تصفها بالأبدية عن الحب والجنس، وهل يمكن أن تنشأ صداقة بين الرجال والنساء وتدوم جنباً

إلى جنب مع هيجان الهرمونات وسيطرتها، وما صلة الجنس بالحب، والحب بالجنس، وهل صحيح أن البشر مهملون داخل مشاعرهم الجنسية أم أن المجتمع وحده يصر على هذا..

تحكي عن دروس تعلمتها من الحياة، وأنها وبنات جيلها تعلمن كيف يكبحن ثورة غضبهن ويستخدمنها من أجل تغيير العالم، لكنهم لم يكففن عن أن ينقلبن ضد بعضهن بعضاً، وتسأل متى ستتعلم النساء ألا يتفرقن بل أن يتحدن، وكيف لهن أن يتعلمن أن يتحالفن في وقت ما زال المجتمع فيه يؤلب بعضهن ضد البعض الآخر كتذكّار. وتلفت إلى أن غضب منتصف العمر ضار، وأنه ليس هناك ما ينقذ المرأة سوى المرأة نفسها. وتقول إن سن الخمسين هو الوقت الذي يبدأ به الزمن نفسه يبدو قصيراً.

الزاد الأدبي

هل تكون الرغبة في الكتابة عن الطفولة عبارة عن محاولة لاسترداد أجوائها التي قد يعتبرها صاحبها ملعبه الأثير، ولاسيّما أن الذاكرة تكون خير معين له في العودة إلى معاشية ما كان عبر التخيل والاستذكّار..؟ هل انقطاع خيط الطفولة وتبدّد ما توصف بأنها براءة الطفولة من محرّضات الكاتب على استدعاء مفارقات ومحطّات منها؟

تشكّل الطفولة منبعاً ثراً للأدباء، هي زادهم الأدبي والتاريخي، يعودون إليها بين العمل والآخر، وكأنّ الحنين إلى ذاك الطفل الذي كانوه يظلّ متقدّماً في وجدانهم يدفعهم إلى استدراجه إلى زمن مختلف، يمضون برفقته أوقاتاً مختلفة، يعيدون الاعتبار لما فقدوه من خلال التذكّر والتخيل.

تتذكر السويسرية من أصل هنغاري أغوتا كريستوف (1935 - 2011) في سيرتها «الأمية» لقطات من طفولتها، تنهل من تلك الفترة التي تعدها ينبوع حكاياتها وأسرارها وآلامها وأحلامها، وتشير إلى أنها حين كانت صغيرة كانت تحب رواية قصص من نسج خيالها. وكانت تستلم زمام الحكايات من جدتها، وهي تقول لها: «أنا من سيروي الحكايات، ولست أنت». وتذكر كيف أنها كانت تبدأ بجملة، أية جملة، ويتوالى السرد من دون نهاية.

قد يكون من الخطورة بمكان على الكاتب أن يستهل بكتابة سيرته الذاتية، لأنه سيعدّ كاشفاً لأسرار حياته، ويثير التساؤل عما سيأتي لاحقاً، وقد كان السوري الكردي سليم بركات من الجرأة أن استهل أعماله السردية بسيرة طفولته وسيرة صباه، «الجنبد الحديدي» و«هاتِ النفير عالياً هاته على آخره»، ثم دخل عالمه الغرائبي، بعيداً عن سيرته، وكأنه قطع علاقته مع السيرة ودخل مغامرته التي بلورت هويته الأدبية المتفرّدة.

وقد يكون كتاب «الأيام» السيري للراحل طه حسين (1889 - 1973) من أكثر كتبه حميمية وصدقاً، ذلك أنه أزاح الستار عما كان يعتك في روحه ووجدانه، وكشف عما كان يجول في خياله، رأى بعين العقل وروى ما كان على لسان الطفل الذي كانه، فجاء عمله مؤثراً عابراً للزمن، متجدداً مع كل قراءة.

عودة الكاتب إلى طفولته، ليست كعودة الشيخ إلى صباه، هي عودة يستقي منها باحثاً عن العبر، يظهر صورها المخبوءة في ذاكرته، يجري إلى زمن الحلم والبراءة، يبحث عن أمان مأمول، وعن دروس مكتسبة من الحكمة التي يسرّبها الزمن إليه، معلناً أنّ الطفولة تؤبّد في كيان المرء، ويستحيل لجم الطفل

القارّ في النفس أو تقييده لأنّه سيجد متنفساً للتجلي والظهور.. وهذه الطفولة هي منال الكاتب وملاذه في وحشته وسلاح من أسلحته لقهر الزمن ومآسيه.

الرواية وجروح الماضي

يعكس مصطلح قتل الأب نوعاً من تصفية حساب ما من قبل الابن مع أبيه، وهذا المصطلح يتداول في الأدب للإشارة إلى محاولة جيل لاحق التفوّق على جيل سابق، أو أحد رموزه وأعلامه الذي يبدو طاغياً بتأثيره، بحيث يكون التخلّص من تأثيره ذاك كسراً لقيود سجن الآخر وانطلاقاً نحو فضاء شخصي مشتهى ومأمول.

بالحديث عن الأب البيولوجي، وليس الأب بمعناه الأدبي أو الرمزيّ الذي يشير إلى نوع من العرابية والريادة، فإنه يفترض بالعلاقة الطبيعية بين الأب والابن أن تكون مبنية على الحب والعطاء والاحترام والتقدير وغير ذلك من الفضائل، لكن الأمر يكون على العكس لدى بعض الآباء، ممن تشوب علاقاتهم مع أبنائهم خلافات، فيشعر الأبناء بغربة عنهم، ويبحثون عن طريقهم بعيداً، ويحملون لهم الضغينة، ولا يمكنهم أن يغفروا لهم بسهولة..

هناك أدباء كتبوا عن عظمة آبائهم واحتفوا بهم وبذكراهم، منهم مثلاً الأميركي مايرون أولبرغ في روايته «يدا أبي»، والفرنسية الإيرانية ياسمينا منتظمي في روايتها «بيهرز أجمال الأيام»، والتركي أورهان باموق الحائز جائزة نوبل للآداب 2006، والذي اختار عنوانه خطاب تسلمه الجائزة بـ «حقيقة أبي» عن حقيقة

أبيه التي كانت بوابته الكبرى إلى العالم الداخلي والخارجي معاً.

وفي المقابل هناك أدباء اتسمت علاقاتهم مع آبائهم بجفاء، وعبروا عن خيبتهم بهم ومرارتهم بحضورهم في حياتهم، وظلّوا يحملون ذكراهم معهم كندب مشوّهة لا يستطيعون التخلّص منها أو مداراتها، فلعجؤوا إلى الكتابة كنوع من الترويح عن أنفسهم من جهة، ومحاولة تصفية حساب تاريخي معهم من جهة أخرى ربّما.

من مشاهير الأدب الذين كانت علاقاتهم سيّئة بالدهم، التشيكي فرانز كافكا، الذي كان يشعر باغتراب دائم عن أبيه، كان يشعر به طاغية يحاول رسم مسار حياته له، ولا يقتنع بالخط الذي اختاره لنفسه، وكان تعامله معاً يعبر عن غضب منه ومن سلوكياته واختياراته، وقد كان في روايته «المسخ» مجسّداً في جوانب معينة لحالة الاغتراب والجفاء بين الابن والأب..

وهناك السويسري جورج أكلين في روايته «الأب»، حيث الأب طاغية بدوره، يسعى إلى تعزيز استبداده على أبنائه وأسرته، وتكون صورته المقترحة حمالة لجزء من رغبة انتقامية غير معلنة، ولاسيما أن الرواية تحمل جوانب سيرية، ومحطات من حياة أكلين نفسه في رداء روائي.

ولعلّ الصورة الأكثر صدمة واستفزازاً وإيلاماً هي التي قدّمها الروائية الأميركية توني ماغواير لأبيها في عملها السيري «تركوا بابا يعود»، حيث تحدثت عن اغتصابه لها، وحملها منها وهي لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها، وكيف أنه يحاول

يغتصبها على مدار سنوات طفولتها، بحيث أن الأب الذي يجب أن يكون رحيماً بأبنائه مضحياً من أجلهم يتحوّل إلى وحش مجرم يفتك بهم.

وهناك نماذج أخرى يمكن الاستئناس بها في هذا المجال، حيث العلاقة الإنسانية تنقلب إلى نقيضها الواجب، ويختل ميزانها فتغدو كارثية على طرفيها، وتدفع كلاً منهما إلى التنفير من الآخر، والابتعاد عنه لأنه يذكره بمأساته التي لا تنتهي.

ينكأ الروائيون جروح ماضيهم حين يكشفون عن قسوة آبائهم، وخيبتهم الكبرى بهم، وكيف لعبوا دوراً كارثياً في حياتهم، بدل أن يكونوا سنداً ودعماً لهم كما يجب أن يكون الأب الحقيقي.

فهل تكون الكتابة في هذه الحالات نوعاً من التطهر للمسامحة والغفران، أم هي تأثيم وتجريم للتبرؤ من أدران ماضٍ يظل حاضراً بقوة في نفوس أصحابه؟

الروايات والذكريات

تشكل الذكريات إحدى المحرّضات الرئيسة للروائي كي يستقي منها مادّة روائية ويبني عليها، انطلاقاً من مشاهد محفورة في الذاكرة، تصبح مفاتيح للعالم الروائي المنشود.

ذكريات الروائيين عن الأمكنة والصور التي يختزنونها عنها تحتفظ بذكريات مرتبطة بها، بحيث أن الذكرى تتداخل مع المكان، وتكون جزءاً منه، فتكون الاستعادة للمكان من خلال الذكريات المرتبط به، والزمان نفسه.

تتحول الذكريات إلى وعاء لمزج الأمكنة والأزمنة في خدمة الزمن الروائي غير المقيد بماضي أو حاضر، بل يكون الزمن المبني على الذكريات، والزمن الذي يفترض بأنه أن يصلح مختلف الأزمنة.

تمنح الرواية الذكريات عمراً جديداً، تخرجها من قالب لآخر، تعيد رسمها وإنتاجها عبر الكلمات والتخيل، وبما أنها تكون مفاتيح روائية رئيسة، فإنها تمنح الروائي القدرة على المناورة، والدمج بين ذكريات بعيدة وأخرى قريبة، لأن الحرية عامله الرحب.

أمكنة الذكريات للروائيين تكاد تكون ثابتة، تدور حولها أعمالهم، وتعود إليها إذا ما حاولت مقارنة عوالم أمكنة أخرى بعيدة، ذلك أن الأمكنة أساس الذكريات، فمثلاً القاهرة هي مدينة الذكريات والروايات للراحل نجيب محفوظ، وإسطنبول هي مدينة الذكريات والأحلام والاساطير بالنسبة للتركي أورهان وباموك، ودمشق هي المركز في أعمال فواز حداد، وبغداد هي مدينة العالم عند اللبناني ربيع جابر..

وكذلك باريس بالنسبة للفرنسي باتريك موديانو الحائز جائزة نوبل للآداب سنة 2014، تكون البؤرة والمنطلق، مثلاً في روايته «دورا بروديه» إلى سنوات الحرب العالمية الثانية في باريس ليرصد بعضاً من القصص والحكايات التي ظلت عالقة في ذاكرته ويعرضها بطريقة روائية ملحة. ويمضي مع بطلته بروديه باحثاً عن صورته من خلالها، ومن خلال سيرتها، والأمكنة التي مرت بها، وهي أمكنته الأثرية التي ظلت عالقة معه، يلتقط المتغيرات التي طرأت عليها أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا في الحرب العالمية الثانية، وما تبعه من تغيرات طالت البشر في تلك الأمكنة.

يرسم موديانو تفاصيل المكان الذي يصوره، وكأنه مصور فوتوغرافي يركز على أدق التفاصيل، يهتم لخارطة المكان وحركة البشر فيه، يركز على حركة بعض الأشخاص الذين أصبحوا معالم في أمكنتهم المعلومة، وكأنهم جزء من ديكورها في مختلف الفصول.. يتنقل في الشارع الباريسي المستعاد وكأنه ذاك الطفل الذي كان يمشي برفقة والدته، ويتسكع في الشارع.

لعلّ الروائيّ يُحيي الذكريات من خلال نبشها، وعرضها، وكأنّها زوادة للقدام، أو كأنّها شرارات للحكايات التي يستعيدّها، أو تلك التي يمكن أن يهندسها ويبني عليها، ومن هنا يكون إحياء الذكريات هبة الرواية ومتعة الروائيّ التي تسهّل له السير في دروب الخيال ومتاهة الواقع معاً.

كما أنّ الرواية تحيا من جانب آخر بالذكريات المستعادة، ولا نعني هنا الذكريات الشخصية فقط، بل ذكريات مشتركة تعود لأحداث أثّرت عميقاً في ذاكرة الشعوب، وأصبحت إرثاً شعبياً يمكن أن ينهل منه المبدعون في الفن والأدب، ويبنوا عليه عوالمهم، مع اختلاق ما يملؤون به فراغات قد تتخلّل تلك الذكريات، أي اختلاق ذكريات رديفة متخيّلة. التخيل هنا يكون منقذاً وأداة دائمة التجدّد تساهم في بلورة اللعبة الروائية بما ينسجم مع تطلعات الروائي ورؤيته للتجديد والتجريب.

يلفت الروائيّ إلى أن استعادة ذكريات الماضي تتطلب وقتاً طويلاً لتصبح أكثر وضوحاً، وأنه لا بد من وجود بعض المعلومات في السجلات، لكنه لا يعرف كيف يحصل عليها، ومن المسؤول عن حفظها، وهل سيوافق على إطلاعه عليها، أم أنها أصبحت طي النسيان، وأن الأمر كان يتطلب التحلي قليلاً بالصبر.

وأحياناً تكون رحلة الروائي للبحث عن الذكريات رحلة بحث عن الذات، عن المدينة المفقودة، عن التاريخ المسلوب، عن التغيير المحتاح والذي دمر بنية الناس والأمكنة التي كانوا يقيمون فيها ويتعايشون معها.

الذاكرة والانتقام بالكتابة

هل يمارس بعض الأدباء في مذكراتهم وسيرهم الذاتية تصفية حساب مع الزمن، ومع أشخاص مرّوا بحياتهم وأثّروا فيها وفي خياراتهم الحيّاتيّة، وبقيت ذكراهم ماثلة أمام أعينهم، بحيث لا يستطيعون منها فكاكاً، وتكون الكتابة عنهم محاولة للتخلّص منهم ومن إرثهم النفسي الذي يشكّل حمولة ثقيلة للذاكرة التي تتخفّف بالبوح والتعريّة..؟

يحفّل تاريخ الأدب بأعمال لأدباء تبرّأ بعض من المحيطين بهم منها ومنهم، إذ وجدوا فيها ما يعتبرونه إساءة بحقهم وحقّ ذويهم وتاريخهم وتشويهاً للوقائع والذاكرة والذكريات، وعبثاً بالتفاصيل ومحاولة للظهور بدور البطل وإن كان بطريقة الضحية الذي ينتقم بالذاكرة والكلمات.

لا يكاد أيّ عمل سيريّ يخلو من تجاذبات تالية، بين مؤكّد لحادثة ما، أو مفنّد لها، أو آخر يرويها ويؤوّلها بطريقة مختلفة، ولكن تلك التحفّظات تتراجع أمام سطوة الفنّ الأدبيّ الذي ينتصر لنفسه، ويوجب النأي عن الانتقام كغاية أو آليّة من آليات التنكيل بالآخر.

من الأدباء الذين أخرجوا عدداً من ذويهم والمحيطين بهم بأعمالهم السيرية ومذكراتهم الأمريكي بول أوستر في كتابه

«اختراع العزلة» الذي كتبه عن والده المتوفى، وتحدث عنه بطريقة وجد فيها أهله إساءة معينة لذكراه. وعربياً، على سبيل المثال يمكن تذكّر «الخبز الحافي» للمغربي الراحل محمد شكري وما أثاره من ردود أفعال متباينة.

كان أوستر حريصاً على تفعيل الذاكرة بوصفها مكاناً ومبنى ذا أعمدة متتابعة، وأفاريز وأروقة، أي مادة متجسدة داخل الذهن يقوم بالسير فيها والتنزه، من هنا إلى هناك، ويمكن للمرء سماع أصوات وقع أقدامه، منقلاً خطوه من مكان إلى آخر.

يروى أوستر أنه لا حد على الإطلاق لقدرة أبيه على المراوغة. فالآخرون بالنسبة له، ميدان مزيف. لذلك فهو يتوغل فيه بجزء غير حقيقي من ذاته، جزء مساو في زيفه لذاك الميدان؛ إنه يكشف عن ذات أخرى قام بتدريبها كممثل ينوب عنه في الفراغ الكوميدي للعالم على اتساعه. كان هذا النائب الذاتي مثيراً ومبهراً، كان طفلاً مفرط النشاط وتلفيقاً من حكايات طويلة، ولا يمكنه أن يأخذ أي أمر مهما كان على محمل الجد.

يصف أوستر والده أنه كان يخلو من الشغف نحو أي شيء، أو أي شخص، أو أية فكرة. كان يعجز عن كشف نفسه تحت أي ظرف، أو أنه لم يرغب في ذلك، فقد تمكن من الإبقاء على مسافة تفصله عن الحياة لكي يتجنب الانغمار في جريانها وسرعة أسيائها. يتأسف وهو يتمنى لو أنه واصل البحث عنه عندما كان لا يزال على قيد الحياة، لو أنه لم يوقف محاولاته للعثور على شخصية الأب التي لم يتمثلها قط. لكن ذاك ما بات في حيز الاستحالة، وللذاكرة وحدها المجال للنهوض بدورها في الاحتفاظ بصور الحياة على تناقضاتها.

يتركز عمل الروائيّ على النهل من الذاكرة التي تعدّ بالنسبة إليه أرضاً خصبة يستقي منها بذور حكاياته التي يبني عليه شخصياته ومساراتها في عالم الرواية، بحيث يكون اختيار آية بذرة حكاية بمثابة بؤرة روائية مفترضة..

حين ينسج الكاتب عمله فإنّه يقوم بتحرير أشباح ذاكرته رويداً رويداً من عقالها، يفسح لها المجال كي تتحرّك باحثه عن تجسيد روائي لها، وعن حياة ضاجة بالأحداث التي تكون نتاج المتخيّل والواقعي معاً، ويمكن أن تغدو مصوِّرة لاحقاً.

يكون تحرير الروائيّ لما يختزنه من نقاط معتمدة في داخله، وفي زوايا قصيّة من مجتمعه كذلك، لعبة الأدب والحياة، تتداخل فيها مختلف المشاعر المتضاربة من حب وكره وضغينة وكآبة وخيبة وأمل.. ناهيك عن بلورة هذه التناقضات من خلال تداخل الشخصيات وتشابك مصائرهما وحيواتهما.

تقترن الذاكرة بالفقدان، بحيث يكون الفقدان محرّضاً للذاكرة على التشبّث بتفاصيلها الدقيقة، وما تكتنزه من مفارقات وقصص وصور تعدّ كنوزاً حقيقية حين استثمارها في سياقها، بحيث يكون توظيف الفقدان من أجل تحرير الذاكرة، واعتماد الذاكرة نفسها بؤابة للولوج إلى كهوف الذوات المفقودة والعوالم المألّمة.

الإيرلندي جون ماكغرين (1934 - 2006) عمل في روايته «كي يواجهوا الشمس المشرقة» على تحرير الذاكرة الشعبية من مخلفات الاستعمار والحروب الأهلية، في مسعى منه لتسليط

الأضواء على تجارب ثرية في تاريخ الشعب الأيرلندي بوعي ومسؤولية، وبرغبة على فهم متغيرات الراهن ودروس التاريخ وعبره.

اهتم ماكغرين بمسألة فقدان الذي يظل متجداً لديه، وواقع أن فقدان يتحول إلى طقس نفسي ملازم لصاحبه، وينطلق من تجربته الذاتية في الفقد، حين فقد في العاشرة أمه سوزانا، وعانى من فقدانها طيلة حياته، وكان فقدانها التالي لطبيعة قريته وأجوائها بعد أن ارتحل لدبلن ومنها إلى لندن، وتعاضم شعور الفقد والحنين لديه. وقارب عبر شخصية بطله معاناة المهاجرين الذين يضطرون لترك أوطانهم والهجرة إلى أماكن أخرى بحثاً عن الأمان أو العمل أو الدراسة، ولعنة الفراق التي تسكن أرواحهم، فلا يجدون سبيلاً للتصالح مع أنفسهم وزمنهم وأمكنتهم، ولا يستدلون إلى طريق للهدوء والسكينة إلا بين جنبات قبر يدفن أحلامهم ويكون مأوى لأجسادهم التي أنهكها الترحال والاغتراب.

العراقية إنعام كجه جي عملت على استثمار الذاكرة الشخصية والجمعية في عدد من أعمالها، ولا سيما في عملها «طشاري»، و«النبیذة»، حيث سعت إلى اقتناص شرارات حكايات تكاد تكون منسية لتعيد إحياءها وتوظيفها في سياق إبداعي، وتنسج بناء عليها عوالم ثرية غدا فيها الفقد أحد مصادر الإلهام، ونقطة للعودة في آن. ناهيك عن تحريرها لجانب من ذاكرة أناس شردتهم الويلات والأحداث المؤسفة في أصقاع الأرض بحثاً عن استعادة صور من فقدان الذي هشم دواخلهم بصيغة ما.

لعل ما يخلص إليه القارئ أنه ليس بإمكان أي روائي النجاة من فخّ الذاكرة وقيد فقدان، مهما حاول التحرر من صيغ الماضي،

أو رام انطلاقاً نحو عوالم مستقبلية متخيّلة.. ولعلّ الالفت هنا أنّ هذه الفخاخ والقيود المتخيّلة ما هي إلّا فضاءات شاسعة للإبداع والحرية للكاتب..

الحكايات والتحايل على الزمن

هل البشر كائنات قصصية حقّاً؟ هل حيوات الناس حكايات مستمرة تمضي إلى نهاياتها المحتومة المتوقعة؟ هل الحكاية لعبة للتحايل على الزمن والموت؟ ألا ترسم الحكايات مصائر البشر بصيغة أو أخرى؟ كيف تتحول بعض الأساطير إلى أحداث تاريخية توصف بأنها موثقة؟

تمتلك الحكايات قوة إقناع كبيرة، وتلعب دوراً في تهيئة الآخرين، القراء أو المستمعين، لتقبل ما يُحكى لهم، وإدخالهم لعبة القصّ التي تمضي في دوائر متسلسلة تتجدّد كلّ مرة بحسب الظروف المصاحبة.

إذا كان الموت هو النهاية التي لا مهرب منها، فإنّ الحكايات تمثل دروباً مفضية إلى النهاية المكتوبة، لكنها تتفنّن في حياكة التفاصيل وصياغة المصائر والحيوات، بحيث تجعل كلّ حياة عالماً بحدّ ذاته، وتشغل الآخر عن النهاية وتوهمه أنّه قد يعثر على نهاية أخرى..

قد يكون طريق الحكاية أكثر متعة وتشويقاً من الوصول إلى نهايتها، لأنّ الطريق يتأسّس على جماليات التخيل التي تخلّق في عوالم لانهائية، وتلهي صاحبها عن المصير، تبقّيه في دوامة التفاصيل التي تزيّن له ماضيه وحاضره، وتبقّيه متأهباً بانتظار غده.

يلفت بعض الباحثين إلى القصص تجعل المجتمعات تعمل بشكل أفضل، بالتشجيع على التصرف بأخلاقية، وأنها تغمر الناس بالمبادئ والقيم القوية نفسها التي تغمرهم بها الأساطير المقدسة، ويرى أن البشر يعيشون قدراً عظيماً من حياتهم داخل القصص الخيالية، أي في عوالم يقر فيه الخير عموماً ويُثاب، ويدأب فيه الخير ويعاقب. ولا تعكس هذه الأنماط قاعدة أخلاقية في نفسية البشر فحسب، بل إنها تعززها أيضاً.

لربما يندرج كل فعل بشري في سياق حكاية الحياة نفسها، ولا يخفى أن هناك حكاية رابضة وراء فعل ما، تكون دافعة ومحركة وملهمة للبحث عن صيغ لإتمامها، أو تطويرها، وأحياناً تكون آليات بناء الحكاية أكثر إمتاعاً وفائدة من الحكاية عنها، لما تحمله من عبر ودروس حياتية، وحكاية معاً.

لا يتعلق أمر الحكاية بكيفية الحكي، بقدر ما يتعلق بهويتها ككينونة تخط مصائر، وتحمل معارف، وتنحو صوب الأسطورة لتغزو عالماً بذاتها، أو مجالاً مفتوحاً على الإضافة والتعديل بحسب مقتضيات العصر. وقد يصح القول بأن الإنسان حكاية، وكل ما يأتيه أو يقوم به، منطلق من بؤرة حكاية أو مبني عليها.

لكل قصيدة حكايتها، ولكل قصة كذلك حكايتها، ولكل بحث حكايته، كما أن لكل دافع حكايته الخاصة بدوره، وهكذا فإن الحكايات تتخلل مختلف جوانب الحياة، وتبلورها بطريقتها المختلفة كل مرة.

يقول الكاتب الأميركي جوناثان غوتشل في كتابه «الحيوان الحكاء.. كيف تجعل منا الحكايات بشرًا؟» إن البشر كائنات

قصية، لذلك تمس الحكاية كل جانب من حياتنا تقريباً. ويبحث علماء الآثار عن قرائن في الحجارة والعظام، ويركبونها معاً، لسرد ملحمة عن الماضي. كما أن المؤرخين هم أيضاً حكاؤون، إذ يرى البعض أن الكثير من الروايات في الكتب المدرسية، مثل القصة المعروفة عن اكتشاف كولومبس لأميركا، شائعة بكل ما فيها من تحريف وحذف، حيث تصبح أقرب إلى الأسطورة منها إلى التاريخ.

ويؤكد غوتشل في عمله أنه يُقال للمديرين التنفيذيين باستمرار إن عليهم أن يكونوا حكاكين مبدعين، وعليهم أن يحكوا قصصاً أخاذة عن منتجاتهم وعلاماتهم التجارية التي تطرب مشاعر المستهلكين. ويلفت أن المحللين السياسيين لا يرون الانتخابات الرئاسية بوصفها منافسة بين سياسيين مؤثرين وجدلاً بين أفكارهم فحسب، بل هي مباراة بين قصص متضاربة عن ماضي الأمة ومستقبلها أيضاً. وأن الباحثين القانونيين يتصورون المحاكمة باعتبارها مسابقة للقصة أيضاً، ويؤلف فيها المستشارون القانونيون قصصاً عن الذنب والبراءة، متنازعين حول من يكون البطل الحقيقي.

يقدم غوتشل بعض الاقتراحات التي بنى عليها بحثه، يقول متوجهاً للقارئ بشكل مباشر: اقرأ الأدب وشاهده، لأنه سيجعلك أكثر تعاطفاً وأكثر قدرة على خوض معضلات الحياة. ولا تسمح للأخلاقيين أن يخبروك بأن الأدب يحط من نسيج المجتمع الأخلاقي. وتذكر أننا بطبيعتنا متعطشون للقصة، وأنه عندما نغمس عاطفياً في شخصية وحبكة، يسهل صهرنا وتشكيلنا.

كما يؤكد على أهمية الاحتفاء بقدرة القصص على تغيير العالم، وأن أحلام اليقظة هي قصصنا الخاصة الصغيرة التي تساعدنا على التعلم من الماضي والتخطيط للمستقبل، ويقول للقارئ: انتبه، حين يثبت حكاؤك الداخلي على مسنن التسريع، وعليه أن يكون مرتاباً بشأن نظريات المؤامرة ومنشورات مدونته، وروايات تبرئة الذات من العداء مع الزوجة وزملاء العمل. ويضيف: إن كنت شكاكاً، فحاول أن تكون أكثر تساهلاً مع الأساطير الوطنية والدينية، التي تساعد في ربط المجتمع معاً، أو على الأقل حاول أن تكون أقل احتفاءً بفنائها.

يوصي القارئ كذلك بالذهاب للاستمتاع بالاستحالة الخيالية للمسار التطوري المتعرج الذي جعلنا كائنات قصصية، ويقول قد منحنا هذا كل الحيوية المبهجة الحركية للقصص التي نرويها. ويقول انتبه بشكل أكثر أهمية، إلى أن معرفة قوة القص، ومصدرها وسبب أهميتها، لا يمكن أن تقلل من عيشك لها، ويقول بصيغة الأمر: اذهب وتَه في رواية، وسترى...!

ولعل ما يبقى الإنسان على أهبة الاستعداد لتطویر ذاته، هو جانب من التشويق الذي يبقى حكايته الشخصية معلّقة بانتظار أن يسرد تفاصيلها؛ يدونها بطريقة معيشة، يهينها لتكون مقنعة ومؤثرة، عساها تلهم آخرين واقعين في شراك اليأس، ولا يملكون مفاتيح للبحث عن حكاياتهم أو خلاصهم المأمول، بعيداً عن الموت الذي يحدّد خط النهاية مسبقاً، ويخيّم بظلاله القاهرة على البشر.

هل الأدب مطالب بمواكبة السرعة التي اجتاحت مختلف مجالات الحياة المعاصرة؟ هل يعكس الأدب هذا التسارع الرهيب الحاصل بحيث يتخلى عن الهدوء الذي يفترضه ويخلقه في نفس الكاتب والقارئ سواء بسواء؟ هل يدخل الروائي عجلة السرعة باحثاً عن زمنه المفقود على طريقة جيمس جويس؟ عن أي بعد يبحث الروائي في زمنه الروائي؟ هل تطحن عجلة السرعة مراكب الرواية وتقلل من وهجها وانتشارها؟

هناك روائيون عالجوا هذه الثيمة في أعمالهم وأحاديثهم، شغلتهم السرعة المتخللة تفاصيل الحياة، توقفوا عندها، حاولوا تفكيكها، وتقديم تصوّرهم عنها أو ردّهم عليها. وهناك إشارات وإحالات إلى ربط الفنّ الروائيّ بالمدينة، والإشارة إلى إيقاع الحياة المتسارع فيها وتشابكها وتعقيدها، بحيث أنّ افتراض النقيض، يحيل من باب الاستحضار إلى الرتابة والبساطة والبطء، ولكن هذا النقيض نفسه يكون مرام الروائيّ في اشتغالاته في كثير من الأحيان. وفي هذا السياق جاءت رواية

من الروائيين الذين احتفوا بالزمن بطريقتهم الخاصة ميلان كونديرا في روايته «البطء»، سعى إلى التقاط مفصل رئيس من مفاصل الحياة المعاصرة، مفصل يظلّ لغزاً يجتهد الأدباء والفنانون لمقاربتة والبحث عن أسرارهِ وخباياه، لغز الزمن، لكنّه اختار صفة البطء لتكون معبره إلى عصر السرعة نفسه. كذلك يحضر الأمريكي آلان لايتمان في روايته «أحلام آينشتاين» التي صوّر فيها عوالم آينشتاين المتخيّلة وهو يكشف نظريّته النسبيّة.

وفي محاضراته لتسلم جائزة نوبل 2014م، تحدّث الفرنسي باتريك موديانو عن شعور يرافق كاتب القرن العشرين بأنه مسجون من قبل زمانه، وأنه ربما تجلب إليه قراءة روائي القرن التاسع عشر العظام مثل بلزاك وديكنز وتولستوي ودوستويفسكي شيئاً من النوستالجيا والتوق إلى الماضي، مشيراً إلى أن الوقت في تلك الأيام كان أبطأ من اليوم، ويعتقد أن ذلك البطء يناسب عمل الروائي إذ يسمح له بحشد طاقته وتركيزه، كما يلفت أن «الوقت منذ ذلك الزمان يتسارع ويمضي نحو الأمام في اندفاعات وانطلاقات شارحاً الفرق بين الصرح الأدبي الشاهق في الماضي ببنائه الشبيه بالكاتدرائيات وبين الأعمال المفككة والمتشظية اليوم».

وصف موديانو جيله انطلاقاً من وجهة النظر هذه بأنه جيل انتقالي، وعبر عن فضوله لمعرفة «كيف ستعبر الأجيال القادمة -التي ولدت مع الإنترنت والهواتف المحمولة والإيميلات والتويتات- من خلال الأدب في عالم الجميع فيه متصل بشكل دائم والشبكات الاجتماعية تلتهم ذلك الجزء من حميميتنا وخصوصيتنا التي بقيت حتى مدة قريبة جداً ملكية خاصة لنا، تلك الخصوصية التي منحت العمق للأشخاص، واستطاعت أن تصبح ثيمة رئيسية في الرواية».. ثم يستدرك مؤكداً على أنه «سيبقى مثالياً بخصوص مستقبل الأدب، وأنه على قناعة بأن كتاب المستقبل سيحمون الإرث المتعاقب تماماً كما فعل كل جيل منذ هوميروس».

يكاد البحث عن العمق يحتلّ صدارة الاهتمام لدى معظم المشتغلين في ميادين الأدب والفكر ومختلف الفنون السعية والبصرية، ويضمّر هذا البحث بحثاً آخر عن آليات الوصول إلى الغاية الرابضة خلف غيوم متخيلة لا بدّ من اكتشاف موطنها لضخّها بين ثنايا الأعمال، لتصبح عميقة عابرة للأزمنة والأمكنة، صامدة على مدار التاريخ، والبحث المأمول يتعلّق بسؤال العمق وجوهره.

يردّد بعض الناس، وحتى بعض المتخصّصين في مجالات نقدية وفنيّة، عن أعمال معيّنة أنها مميّزة وجميلة لكنها تفتقر للعمق، وقد تكون حالة الاستدراك التي يدلي بها، لإثبات معرفته وقدرته على التمييز بين الأعمال وتقييمها بطريقة نقدية، لكن ذاك الاستدراك الخالي من المعنى والهمّ والتدقيق والوعي نفسه أحياناً قد يتحوّل إلى معضلة لدى الآخر الذي يشكّ بقدراته وفنّه ونفسه.

لا يتعلق مفهوم العمق بهوس أو سؤال، وقد يتحوّل إلى معضلة حين يصرّ المرء على إقحامه في أعماله، وكأنّه مفهوم ملموس يمكن القبض عليه، أو دسّه بطريقة ما إلى المتون، ولربّما يكون الأجدى لو تنعكس آثار التجارب الحياتيّة والقراءات المتراكمة لتقوم بتظهير نفسها بطريقة بسيطة من دون أيّ تكلف، لأنّه يتعذّر تكلفه، ويؤدّي السعي إليه إلى النقيض، وقد يدفع الساعي إليه إلى فخاخ اليأس ومستنقعات الشكّ، فيفقد ثقته بنفسه وأعماله، ويضيع في مهبّ البحث عن وهم قد يودي به.

في قصة له بعنوان «هوس العمق» يحكي الألماني باتريك زوسكيند كيف أن أوهام المرء قد تصور له العالم قبيحاً، خالياً من المعاني، عارياً في مواجهة ضياعه وقلقه وبحته المحموم عن ذاته، وقد تغدو إشارات بسيطة منعطفات مهمة في حياته، فيذعن بعدها لنداء الهزيمة في روحه، ويقع في فخ اليأس، والقلق، والحيرة والضياع، ويغيب عن زمنه ومكانه، ويضيع في متاهته القاتلة التي تطبق عليه عبر تلك المشاعر السلبية التي تسكنه وتقوده.

يصور صاحب رواية «العطر» الشهيرة مشاهد من حياة فنانة شابة يتغير مسارها من فنانة مقبلة على الحياة، منشغلة بعملها الفني، مبدعة، مميزة، إلى أخرى مهووسة بأقاويل الآخرين عنها، وفقدانها ثقها بنفسها، ووقوعها بين براثن اليأس والخذلان، وارتهاؤها لسلطة الشك التي هيمنت عليها، وذلك كله بعد أن أبدى أحد النقاد رأياً في تجربتها وأعمالها في معرضها بأنها لافته، لكنها تفتقر للعمق. وذاك ما دفع الفنانة للوقوع في مرحلة خطيرة، فقدت كل شيء في بحثها عن العمق الذي أصبح وسواسها القهري وأودى بها إلى الانتحار.

سؤال العمق يستحضر سؤالاً آخر هو سؤال الزمن، إذ يشار عادة إلى أن الأعمال العميقة وحدها هي التي يكتب لها الصمود، والخلود، ولكن ألا يكون الزمن نفسه نقطة هوس عظمى لكثير من الفلاسفة والمفكرين والأدباء؟ ولعل تعبير القديس أوغسطين عن الزمن يلخص جزءاً من الفهم الإشكالي للزمن أو «عدم فهمه»، وهو الذي يقول بما معناه إنه يعرف ما هو الزمن إن لم يسأله أحد عنه، ولكن إذا ما سأله أحد عنه فإنه لا يعرف كيف يفسره.

ربّما كذا العمق، يعرف الأديب ما هو حين لا يسأله أحد عنه،
وحين يُسأل عنه فإنّه يجهل كيف يعبر عنه بكلمات أو صور..
وربّما ذاك هو أحد مفاتيح العمق وسرّ مفيضٍ إليه.

الرواية والمكان

مدن منكوبة وفراDIS متخيلة

فراDIS الروائي المتخيلة

كيف تكون علاقة الروائي مع مدينته..؟ هل هي علاقة تنبني على تقديس المدينة وتجاهل سلبياتها والتعامي عن مكامن الخلل والعبث فيها..؟ إلى أي حدّ يمكن للروائي رسم مدينة خياله الموازية لمدينته الواقعية بحيث يسبغ عليها تصوّراته لها وعنّها..؟ هل يعكس الإبحار في الخيال بحثاً عن المدينة الحلم هروباً من الواقع الذي قد يفسد ذاك الحلم..؟

تحظى الحواضر عادة باهتمام الأدباء والفنانين والكتاب والرحالة، فضلاً عن الساسة والتجار والزوار والسواح وغيرهم من أرباب المهن والمصالح، وتمتاز كل مدينة بأهمية تختص بها تميزها عن غيرها، بحيث لا يمكن أن تحل مدينة محل أخرى في قلوب عشاقها وأرواحهم.

كل مدينة يسكنها الكاتب أو يمر بها هي بالنسبة إليه محطة يعود إليها بين الفترة والأخرى في أعماله، وحين يتعلق كاتب ما بمدينة، قد تكون تلك مدينة مولده أو مدينة خياله وحلمه وحياته، يحولها إلى مسرح لأعماله، يضيف عليها صورته المفترضة عنها وأحلامه المتخيلة فيها، يبقيها مثلاً للمدن الحلمية، وإن كان يتعامل معها بمنطق المنقب بين زواياها والكاشف لخبائها وأسرارها.

ربما يكون من باب الصعوبة بمكان تعداد مَن استحضر المدن في كتابته أو منحها البطولة المكانية، ودون أن يعني ذلك تقديسها بعيداً عن اعتبارات ما يمكن أن يصادفه المرء فيها من حيل وتزييف أو مدهانة لأن المدن بطبيعتها الحاضرة لمختلف التيارات والتوجهات والبشر تشتمل على المفارقات والتناقضات أيضاً، وهذا لا يعيب أية مدينة، لأن الواقع يثرى بكل مختلف وجديد.

وكما يقال إن جمال الأمكنة يكون بناسها لا بأحجارها فقط، فإن الأدباء لا يبقون أعمالهم مقتصرة على مظاهر المدن، بل تراهم يتعمقون بين طياتها، يغوصون في قيعانها، يحفرون في طبقاتها، يرتحلون في أزقتها وأروقتها، يسلكون سبلهم معتمدين على ما تقودهم إليه من فتنة وغواية.

يخترع الروائي أحياناً مدينة تكون جمعاً من عدة مدن يعشقها، أو يتخيل عظمتها وجمالها، يضيف عليها أمنيته وأحلامه عما يشتهي لها، تكون فردوسه الروائي الذي يلوذ به، يحتمي من شرور المدن الواقعية وقهرها وضغطها، ينقل أحاسيسه عنها إلى قرائه، يهندسها لهم بحيث يشعرون بنبضها وحيويتها وتجدها مثله .

لكل امرئ من المدن مدينته الأثيرة الخاصة المختلفة عن مدينة غيره، ولكل زاويته من المدينة، وصوره وذاكرياته عنها، كما أن لكل امرئ مدينته التي يشعر بأنها فردوسه المفقود، أو المنشود، واللافت أن الفردوس الواقعي غائب، وكأنه الواقع مبدد للأحلام. ومن هنا يمارس الحنين سطوة من نوع خاص، ليدفع إلى محاولة استعادة ذاك الفردوس المتخيل عبر الكتابة.

يبتدع الروائيون أمكنتهم الروائية المتخيلة، يفسحون المجال لخيالهم بأن يجنح في فضاء الرواية كي يبتكر مدناً جديدة، تحمل بصمتهم الخاصة، وتتأثت بتفاصيل متخيلة من عوالمهم الروائية، استناداً إلى قو' الخلق والابتكار والتجديد.

هل يمكن توصيف الأمكنة التي يختلقها الروائيون بأنها عبارة عن ملاذات آمنة يلجؤون إليها لتحميلها رسائلهم المفترضة إلى الآخرين؟ هل توفر التسمية - أو اللاتحديد - فرصة للتملص من المساءلة؟ وهل يمكن القول بأنها نافذة للانطلاق نحو عوالم أرحب؟ إلى أية درجة ينجح الروائي في إخفاء آثار المدن التي تؤثر في حياته وترسم معالم شخصيته في عمله؟

المدينة المتخيلة جذبت اهتمام الإيرلندي كيفن باريا الذي لجأ في روايته «مدينة بوهين» التي تدور أحداثها في المستقبل المتخيل بعد بضعة عقود مفترضة، إلى اختلاق مدينة بوهين المتخيلة التي يصفها بأنها آيلة إلى السقوط بفعل ارتكاب المعاصي وتفشي الرذيلة والانقسام القبلي والعائلي.

ولعلّه لجوءه إلى إخفاء هوية المدينة، أو إسباغ هوية غير موجودة عليها، يمكن أن يندرج في سياق التعميم الذي يمكن أن ينطبق على هذه المدينة أو تلك، وقد يمكن إجراده في إطار التعمية، حين يوصف بأنه تهرب، عبر التورية، من التحديد كي يبقى نفسه بعيداً عن أية مقارنة أو مواجهة.

يصور باري المدينة المختلقة التي تكاد تكون نموذجاً حاضراً في الشرق والغرب، على أنها مكان مريع في سواد الليل الحالك،

وعالم من الكوابيس في الجهة الأخرى من جسر المشاة، وفي الشوارع الهزيلة تميل بيوت المدينة القديمة الواحد نحو الآخر حتى يخيل للمرء أنها تسأل كيف حاله الآن، وكأن المنازل القديمة يسند أحدها الآخر فيمنعه من الانهيار. يقول راويه إن متابعنا كلها مصدرها ذاك النهر، لا خلاف في ذلك، الفساد الذي يلوث هواء المدينة فساد يتصاعد من ذلك النهر. يتحدث عن نهر بوهاين، مياهه سوداء خبيثة تتدفق هادرة من أراضي بيغ نوئين القفرء القاحلة، انبثقت عنها المدينة وحملت اسمها مدينة بوهاين.

وتراه يحيل إلى تأثير الطقس على أبناء المدينة، حيث هناك كآبة وبؤس ورياح هوجاء تعصف بالأمكنة، ولم يحدث أن أخبر أحد عن العيش في الأماكن التي تعصف بها الرياح، وأنه عندما تعصف الرياح بشراسة في بيغ نوئين، لا يكون تأثيرها مادياً فحسب، ولكن فلسفياً أيضاً. ويؤكد أنه يصعب على المرء السيطرة على وعيه في خضم رياح كتلك، وتخرج هبات الرياح المستمرة العقل عن مسار تفكيره، والنتيجة ناس متوترون ومزاجيون يميلون إلى منطق غريب. ويؤكد أنه هكذا كان ولا يزال سكان نورث سايد رايزس. كما يؤكد أن الإحساس يستقر في أعماق المكان، وتسيطر أجواء غريبة عليه عندما يشتعل فتيل العداء القصير.

يذكر أن بعض سكان المدينة يبدؤون بالتخمين أنه ثمة اضطراب ستوي يتحضر، وأن هناك دماء ستسفك قريباً، ويدركون احتمال ألا يكون الهدوء المديد في مصلحة المدينة، وأنه يجب ألا يقاوم أي مكان طبيعته لوقت طويل. وترى أحد أبطاله غير مكترث لتحذير آخر له بأن للناس ذاكرة مديدة في بوهاين، إن تأذى بطلهم.

قد تكون بوهاين نسخة عن دبلن أو بلفاست أو لندن أو أدنبرة أو كارديف، أو أية مدينة أخرى، سواء في بريطانيا أو في مكان آخر، ويكون اللاتحيد عابراً للحدود، ومبتكراً خرائطه الخاصة به..

وفي رواية أخرى، بعيدة عن عوالم رواية باري، يكون المكان المختلق ملاذ الروائية شيترا بانرجي ديفاكاروني الآمن للراحة، والهرب من ضغوطات الحياة المعاصرة، بحيث يختص بأصناف التوابل، ليكون عالماً بذاته، وذلك في روايتها «عاشقة التوابل» التي تتمحور حول الشغف بالتوابل، حيث البطلة الشابة تيلو تعرف أصولها وألوانها وتميز روائحها، وتفك أسرار حياتها من خلال التوابل ورائحتها وتأثيراتها..

المكان المتخيل؛ الجزيرة المفترضة لتدريب عاشقات التوابل يحظى بأهمية لافتة، حيث تفلسف ديفاكاروني آلية التعاطي مع التوابل وتحضيرها، وأن اليد المثالية لا تتأق بسهولة لكثير من النساء، وهناك كفاءات مطلوبة للاتي ينجحن في اختبارات الأم الكبرى على الجزيرة المفترضة..

ومن الجزيرة المتخيلة إلى المتجر المبني في عالم لاحق من التخيل، تتحدث عن مكان يسمى بازار التوابل، وتصفه بأنه لا يشبه أي مكان آخر في هذا العالم، وعلى الرغم من أنه مفتوح حديثاً إلا أن الكثيرين يعتقدون أنه موجود منذ زمن طويل، وتنوه إلى أنها تعرف السبب، وتقول إنه تبدو وكأنها قد قضت عمراً في إدارة المتجر، بهيئتها العجوز، وتذكر أنهم لا يدركون أنها ليست عجوزاً وأن جسدها الذي تسكن فيه ليس لها، فقد سكنته بعد أن أدت طقوساً مقدسة حول نيران الشمباتي، وهو طائر أسطوري، كانت قد أخذت عهداً على نفسها حين

أصبحت عاشقة التوابل أن تتفاعل مع تجاعيد جسدها وحديثه
كتفاعل المياه مع التموجات التي تشكلها.

تلفت ديفاكاروني إلى أنَّ المكان يعلم على السرية، ويقوم بالتمويه
على مواقع الأحداث، حيث تحمل الأسرار التي علمتها إياها الأم
الكبرى على الجزيرة المفترضة، وتأكيد لها ولغيرها أثناء التدريب،
أنه لا قيمة له، وأن ما يهم هو المتجر والتوابل فقط، وتحكي أن
المتجر بالنسبة للذين لا يعلمون شيئاً عن غرفه الداخلية والسرية
برفوفه المليئة ببعض التوابل المقدسة والنادرة، ليس سوى رحلة
قصيرة أو انغماس في الملذات، وتلفت إلى أن هذا ما يشكل خطورة
على أصحاب البشرة السمراء القادمين من أماكن أخرى والذين
يتعجب سكان أميركا الأصليين من سبب قدومهم.

تمكن الإشارة إلى أنَّ المكان المتخيل يبقى مثيراً للروائيين، ونقطة
تحدٍّ لخيالهم، يجدون أنفسهم أمام فراغ يقومون بهندسة
تفاصيله بتخييلهم، ومطابقته مع كثير من الأمكنة، بحيث
يستلهم تفاصيلها من دون أن يتطابق مع أي منها، يكتسب
فرداته وخصوصيته وتمايزه من خلال التمويه الذي يفتح
المجال للتخمينات والتأويلات، ويوسع حدود العمل والتأثير
عبر تحريض البحث عن التماثل ونقاط الاشتراك والاختلاف مع
أماكن واقعية هنا وهناك.

ما الذي يمكن للروائي أن يفعل وهو يرى مدينته غارقة في
وحول الحرب؟ كيف له أن يستعيد تلك الصورة التي يحتفظ
بها في ذاكرته عن تفاصيل المدينة التي تسكنه؟ هل يمكن له
أن يوقف تسارعها إلى نقطة الخراب الشامل والدمار المريع
الذي يستدرجها؟ هل يقف الروائي مكتوف اليدين وهو يعاين
الخراب بأم عينيه؟

لا يخفى أن الروائيين يعدّون في الحروب الدائرة حلقة ضعيفة من حلقات المجتمع الذي يتعرّض للتكيل على يد الأطراف المتحاربة، والقوى المتصارعة على الأرض، ومن خلف الحدود، وتلك التي تدعمها، بحيث لا تتجاوز أصواتهم الداعية إلى السلم، ووجوب وقف الحرب دائرة مطلقها أنفسهم في كثير من الأحوال.

المدن المنكوبة هي زاد الروائيين لتوثيق الحاضر والاحتفاظ بالتفاصيل للمستقبل، هي طريقته لإعادة المدن التي كانت بصيغة متخيّلة، يعيدون رسم معالمها وجغرافياتها في خيالهم وعلى صفحات أعمالهم، عساهم يخفّفون من أعباء الهمّ الذي يسكنهم إزاءها، ويشعرهم بضرورة الإسراع لتأدية ما يمكن من أجل إنقاذ ذاكرتها التي هي ذاكرتهم وذكرياتهم الراسخة فيها وعنّها.

حين يكتب الروائيون عن مدنهم المنكوبة فإنهم يرثونها، يستنهضون ركامها عساهم يجدون بعض العزاء في إعادة بنائها في رواياتهم، وكأنهم ينتقمون من الحرب والخراب بالأدب والتخييل، أو كأنهم يؤدّون ما عليهم من واجب حفظ ذاكرة المكان وهويّته المستلبة.

انتشرت في بضع السنوات الأخيرة في عالم الرواية العربية أعمال تختار أسماء مدن كانت تعدّ مدناً هامشيّة غير معروفة إلا في حدود ضيقة، أو أحياء من مدن صغيرة أو متوسطة، لتكون مسرحاً لأحداث الرواية، ومتصدّرة عناوين الروايات باعتبارها أماكن شهيرة ذات وقع خاص على الأسماع.

من روايات المدن المنكوبة التي حاولت استعادة المكان، أو توثيق راهنه المؤلم، رواية «كوباني.. الفاجعة والربيع» للروائي السوري الكردي جان دوست، الذي انتقم من الدمار الذي لحق بمدينته الصغيرة كوباني (عين العرب) التي هجم عليها تنظيم داعش، وتدخل التحالف الدولي لدعم المقاتلين الأكراد وتحريرها، لكن بعد إلحاق دمار شبه كامل بها.. وجاءت محاولة جان دوست من منطلق الانتصار للذاكرة والمكان والتاريخ والذات، ولم تخلُ من تجيير فني وتسويقي لاسم المدينة الذي أصبح على كل لسان بعد تركيز الإعلام العالمي عليها.

هناك روايات أخرى ركزت على مدن منكوبة أخرى، سواء في سوريا أو العراق أو لبنان، أو في دول أخرى تشهد مآسي وحروباً وصراعات دموية، بحيث تتشكل قناعة ما لدى الروائيين أنهم قد يضيّعون بوصلتهم أمام عتبة المستقبل إذا لم يكونوا أمناء على ذاكراتهم، وهويات مدنها المنكوبة، وأرواحها المنهوبة، التي هي تجليات لضياع أبنائها في مغترباتهم وملاجئهم من بعدها.

المكان الروائي.. بؤرة تغيير وتآليب

يلتقط الأديب تفاصيل الأمكنة من حوله، سواء تلك التي تحفظ ذاكرته من الذكريات، أو تلك التي تبقى على صلة براهنه والمستجدات الدائمة فيه، بحيث أن تلك التفاصيل تحجز مكانها الأثير في أي عمل يشتغل عليه، ولا يخفى هنا أن كل ما يحيط بالروائي يشكّل مادة محتملة للمقاربة والتوظيف

في سياق من سياقات السرد والمعالجة، وبخاصة حين يكون مكاناً أثيراً على قلبه، يحتضنه بمختلف حالاته وأطواره.

المقهى يظل من الأمكنة العزيزة على كثير من الأدباء، يحتفظ بحضور كبير في ذاكرتهم وكتاباتهم، وقد يغدو البطل الأوحـد رامزاً إلى العالم الواسع الذي يفتح عليه، كما قد تتحوّل حكاية المقهى/ مكان إلى حكاية ساكنيه، أو نقطة تغيير لكل المحيطين به، أو رواده، فضلاً عن أصحابه أنفسهم.

من ذلك مثلاً ما تعرضه الأمريكية كارسن ماكالرز (1917 - 1967) في روايتها "أنشودة المقهى الحزين" من صور للمرأة في مختلف تقلباتها، من البساطة إلى القوة والنفوذ والتحكيم والسيطرة والعنف وصولاً إلى الهزيمة والكآبة والخيبة، وذلك من خلال سرد حكاية المقهى الذي تديره، ودوره في ضخّ حياة في ما حوله أو سلب روح التجديد منه. تماهي ماكالرز بين حياة المرأة وحياة المقهى لتخرج عملها المؤثر، وتركز على تأثير تفاصيل المكان على أهله، ما يثيره في نفوسهم من مشاعر متناقضة، بحيث يكون محركاً لدورة حياة بلدة بأكملها، وباعثاً على التنشط والتجديد والمتابعة، ودافعاً للبحث عن سبل لإسباغ نوع من المصالحة على بؤس التفاصيل المغرقة.

وفي قصته "مقاهٍ لها تاريخ" يستعيد الأرجنتيني إدواردو غاليانو (1940 - 2015) تواريخ متعددة من دول في الشرق والغرب لعب المقهى دوراً في التاريخ، أو كان مسرحاً لأحداث ومشاهد تاريخية، أو كان منطلقاً لأفكار وثورات ومخططات غيرت وجه العالم وأحدثت انعطافات تاريخية مؤثرة. يذكر أنه في مقهى تورتوني، ببوينس آيرس، تأسس أول تجمع للفنانين والكتاب الأرجنتينيين. ويشير إلى أنه في أزمنة المنفى كان تروتسكي ولينين يناقشان

مسألة الثورة الروسية في المقهى المركزي بفيينا. وأنه بينما كان القرن العشرون يولد، قدم بابلو بيكاسو معرض لأعماله في مقهى إلس كواتريكا ببرشلونة. في العام 1898 كتب إميل زولا مرافعته المشهورة "إني أتهم" في مقهى لباكس بباريس. وأن مقهى الريش في القاهرة كان في العام 1919 مركز التمرد المصري ضد الاحتلال البريطاني. بالإضافة إلى مقاهٍ أخرى يذكرها احتضنت أحداثاً لافتة ومؤثرة.

عربيّاً ظهرت عدّة أعمال اشتغل أصحابها على جعل المقهى بطلاً روائياً إلى جانب الشخصيات المصوّرة، كرواية "باب الليل" للمصري وحيد الطويلة الذي جعل المقهى صورة مصغرة عن عالم متخبط كامل دفعه إلى الصدارة عسى أن يكون هناك اعتبار من التواريخ المستعادة، والوقائع المسرودة التي تفتريتها الخيبات والهزائم.

ترويض الأزمات والحروب روائياً

يتجدّد الحديث في مختلف الأوساط عن أزمات تجتاح هذا المجال أو ذاك، وتكون لكل أزمة تداعياتها، تأثيراتها، وضحاياها، وأيضاً تجّارها والمستفيدون منها. وحديث الأزمات يحمل في طياته هموم المعانين منها، أو الدائرين في فلكها، بحيث تشكّل نقطة ارتكاز وانطلاق في الوقت نفسه، بغية البحث عن حلول أو مخرج لها.

تمتاز الأزمات بقدرتها على تجييش المساندين والمناوئين والدفع إلى رُض الصفوف وتمتين الاصطفافات، في محاولة لتبديدها أو تجديدها، وذلك تبعاً للجهة التي تمثّلها، أو التي تسعى لرفعها وتقديمها على غيرها. وتكون الأزمات متمتعة بمرونة التحرك في محيط راکد، تسبّب القلاقل وتبدّد السكون المتخيّل.

تتشعب الأزمات في كلّ الاتجاهات والمجالات، ولا تنفك تبتكر أساليب تحديثها وآليات تفعيلها، تحمل في طياتها أحياناً دروب الخروج من مآتها، والدفع إلى مهاوٍ جديدة بحجّة الخلاص المنشود. لكن ألا يثير تعميم الأزمات تساؤلات من قبيل: مَنْ المستفيد من التأزيم..؟ ألا يكون ذلك على حساب الناس ولصالح فئة قليلة تنتهزها، وقد تكون وراء خلقها وإطلاقها..؟ ما الذين يمكن أن تنتجهم الأزمات سوى مسوخ تتناسل وتشوّهات تستطيل بمرور الزمن..؟

أشار البرتغالي جوزيه ساراماجو (1922 - 2010)، الحائز جائزة نوبل (1998) في مذكراته «المفكرة» إلى الأزمة الأخلاقية التي يعيشها عالمنا المعاصر. يعتقد أنّه بالإضافة إلى الأزمة المالية،

الأزمة الاقتصادية، الأزمة السياسية، الأزمة الدينية، الأزمة البيئية، أزمة الطاقة، هناك أزمة أخرى ناقصة هي، برأيه، كبيرة الأهمية. إنه يشير إلى الأزمة الأخلاقية التي تخرب العالم.

يؤكد كذلك أنه مدرك جيداً أن الحديث عن الأخلاق والأخلاقية في هذه الأيام يستدعي سخرية الكليبين والانتهازيين، وأولئك الأذكياء تماماً. لكنه قال ما قاله، متأكداً من أنه يجب أن يوجد بعض المنطق مبرراً ما في كلماته. ويقول: «لندع كل إنسان يضع يده على قلبه ويخبرنا عما يجد هناك».

بالنسبة للأزمة الأخلاقية واستغلال الحروب أو إشعالها، يلفت ساراماجو إلى أن تعبئة البشر من أجل الحرب أسهل من التعبئة لأجل السلام. فعلى مدى التاريخ، تربي البشر على اعتبار الحرب الوسيلة الأكثر فعالية لحل النزاعات، واستفاد الذين في السلطة دوماً من أية فترة فاصلة قصيرة من السلام للاستعداد لحروب المستقبل. لكن الحروب كانت تعلن باسم السلام. أبناء الوطن يضحى بهم دائماً اليوم كي يؤمنوا السلام من أجل الغد.

لا غرابة أن تبقى الأزمات التي نوقع في برائنها واقعياً لعبة الهزائم وخدعة الانتصارات، تحمل بذور التحديات والمواجهات، وتكون مثقلة بمفارقات الجنون راحلة في مسالك الخيبة.

كيف يضع الروائيون نهايات للحروب

كيف يساهم الروائيون بقسطهم في إدانة الحروب التي تأتي على الأخضر واليابس، وتتسبب بالويلات والكوارث للشعوب؟ إلى أي حد يمكنهم أن يكونوا مؤثرين في واقع يتعالى فيه دوي المدافع وأزيز الرصاص؟ هل من يلتفت إلى ما ينسجه الروائيون

في أزمنة الحروب؟ متى يتم الالتفات إلى الأعمال الروائية التي تفكّك المآسي التي تنتجها الحروب في التاريخ؟ لماذا لا يكون هناك أي اعتبار من أخطاء الماضي، أو جرائم الآخرين السابقة؟ كيف يسعى الروائيون لوضع نهايات مفترضة من قبلهم للحروب التي تفتك بالبشر؟ هل يكون التأثير المحدود للكتابة في عالم الحرب محبطاً للكُتّاب والأدباء يدفعهم للاستنكاف على لعن الحروب والمتحاربين، عن إدانة جميع أنواع العنف، والقهر، والإجرام الذي يمارس بحقّ البشر، في أيّ مكان وزمان؟

أسئلة تدفع الروائيين لأن ينفضوا الغبار عن المصائب التاريخية التي تخلفها الحروب، ويعملوا على نسج سرديات تستوحي وقائع منها، بحيث تكون منفرة للأجيال الجديدة التي عساها تستلهم بعض العبر من دروس التاريخ الذي يبدو وكأنه يعيد دوراته نفسها كلّ مرة، من دون أيّ تغيير أو اختلاف كبيرين..

الروائية الكندية مارغريت آتوود في روايتها «السفّاح الأعْمى» تقرر على لسان راويتها وضع نهاية للحرب، تتمرد على المفهوم والواقع، تختار قلب صفحة الحرب من التاريخ، تقول إنها ستضع حداً للحرب، هي وحدها، بجرة قلمها لأسود، وأن كل ما عليها فعله هو كتابة أن الحرب انتهت، والبنادق صمتت، والرجال الذين ظلوا أحياء يرفعون رؤوسهم ناظرين نحو السماء، وجوههم مكسوة بالسخام، يتسلقون خارج جحور الثعالب والوجار القذرة، وكلا الطرفين يشعر بوطأة الخسارة الفادحة.

توغل آتوود في عوالم متخيلة غرائبية، تهندس مدناً وأماكن روائية خاصة، تسكن فيها أناساً يتسمون بالغربة بدورهم، تتغلغل من خلالهم إلى مجاهل النفس البشرية، لتثير أسئلة

وجودية، عن الحرب والحب والكره والملك والسيادة والخلود والقسوة والوحشية والحرب والسلام.. وغيرها من المسائل والقضايا المعقدة التي تفصل فيها، وتحاول تفكيك أسرارها بطريقتها الخاصة.

نهاية الحرب تكون منعطفاً مفصلياً لدى شخصيات آتوود في روايتها، فالراوية غريفين تستهل بحكاية تراجيدية، تعود إلى سنة 1945، تصور فيها مشهد موت لورا تشايس التي قادت سيارتها وهوت بها عن جسر كان قيد الترميم، عبرته مخترقة لافتة التحذير من الخطر. وكان ذلك بعد مضي عشرة أيام على نهاية الحرب.

تصف الراوية كيف أن مصنع الأزرار ظل لعقود طويلة مهجوراً سائباً، ومأوى للفئران والسكرين، ثم أنقذ على يد لجنة نشطة محلية من مواطني البلد، وتم تحويله إلى متاجر صغيرة، ورممت آثار التخريب على يد الزمن والنهب، لكن بقيت الأجحة الظلماء للسخام حول النوافذ السفلية ظاهرة للعيان.

تحاول آتوود استخراج بعض «إيجابيات» الحروب، وذلك بنوع من التندر على لسان بطلتها التي ترى أن الحرب نافعة في صناعة الأزرار، فأزرار كثيرة تفقد في الحرب، ولا بد لها أن تستبدل، ملء علب منها، ملء شاحنات منها في كل طلبية، فالأزرار تنفجر أشلاء، تغرق في الوحل، وتندلع فيها النيران، والوضع ذاته ينطبق على الثياب التحتية. ومن وجهة نظرها، كانت الحرب ناراً عجائبية، يختلف النظر إليها من شخص لآخر.

والحرب تبدى كقنبلة متفجرة في وجه التاريخ، يحاول الروائيون إعادة تجميع شظاياها عبر حكايات تساق ململمة في تفاصيل وسرديات مختلفة على السنة شخصيات تستعيدها، لاعنة تأثيراتها، ومستسلمة لها في الوقت نفسه، بعد أن تكون قد فعلت فعلها التخريبي في تحريف مسار الاحداث وصناعة تاريخ آخر، وبلورة تصوّر تراجيدي سوداوي للواقع والماضي، ومرعب للمستقبل الذي يُخشى أن يعيد تدوير وحشية الماضي انطلاقاً من نداءات الثأر واتكاء عليها.

على هذا المنوال، وبشيء من السخرية من وحشية الحروب، يتخيل الإسباني راي لوريغا في روايته «استسلام» مدينة تعيش مرارة الحرب، وتحاول الخروج من المحنة التي تحاصرها، من خلال سبل مبالغة في التفافها وتحايلها على الواقع، عبر بناء مدينة شفافة يتم جمع الناس فيها، بحيث يكون كل شيء زجاجياً، مكشوفاً، ولا يمكن إخفاء أي شيء فيها، بحيث الانكشاف يكون السمة الرئيسة فيها.

يتخيل لوريغا في روايته عالماً يحاكي مدينة أفلاطون الفاضلة، لكن بصيغة تمزج السخرية بالجدية التي تهزأ من الحرب والممارسات السلطوية القمعية التي ترافقها، ويمضي مقترباً من عال جورج أورويل الكابوسي، حيث الأخ الأكبر يختار للشعب ما يناسبهم وما لا يناسبهم، ويحصى عليهم أنفاسهم، ويراقبهم في كل حركاتهم وسكناتهم..

يستهل لوريغا عمله بالحديث على لسان بطله أنه لا مبرر لتفاؤلهم، فلا مؤشرات قد تشجع على التفكير في أن شيئاً قد

يتحسن، لكن تفاؤلهم ينمو وحده - كالعشبة الخبيثة - بعد بعض التفاصيل الجميلة التي لم يعد لديهم أي شيء منها. ويؤكد أن الاستسلام أمر مشابه. ويولد سمّ الهزيمة وينمو من رحم يوم سيئ وبوضوحه، بدافع من أتفه الأشياء، تلك الأشياء التي في أحوال أفضل لم تكن لتلحق بهم أذى، إلا أنها تنجح بغتة في تصفيتهم إن تزامنت ضربتها الأخيرة مع آخر حدود قواهم.

بين اليقظة والحلم ييوح الراوي بما يعترك في داخله من تناقضات، يقول إنه كان يحاول طمأنة زوجته حين ترقد للنوم، إلا أن معرفته بأن شيئاً ما يتداعى، وبأنهم يعجزون عن تشييد شيء جديد في ذاك المكان مؤكدة، وأن كل قبلة في تلك الحرب تفتح ثغرة يعجزون عن سدها، يقول إنه كان يعرف ذلك، وإنها أيضاً كانت تعرفه، مهما حاولوا التحمل في ساعة النوم، بحثاً عن هدوء لم يجدوا إليه سبيلاً، عن زمن برائحة الماضي، لدرجة أنهم في بعض الليالي يتذكرون أنهم كانت لديهم أحلام أفضل.

يقول إنه وزوجته كان مجبرين على أن يحلما في صمت بأن ولديهما على قيد الحياة، فالحرب عند الآباء ليست هي الحرب التي يتعارك فيها الرجال، بل حرب مختلفة. ويلفت إلى أن الحرب لا تغير شيئاً بذاتها، بل إنها فقط تذكر، عبر جلبتها، بأن كل شيء زائل. ويذكر كيف قطعوا عنهم المياه في بداية الحرب، أو ربما قبلها، حينما كانت الحرب مجرد كلمة تقال وتكرر كأنما لا يوجد شيء دونها.

يعترف بطل لوريغا أنه أن يكون لرجل لم يخض حرباً في حياته جنوداً يبدو غريباً، لأنه يشعر أنه المسؤول عن حمايتهما بسلاحه وليس العكس، وهكذا يشعر أنه بلا جدوى من

وجوده، يعينه الصغير الذي تبناه، على نسيان المسألة، بل وعلى أي شيء تقريباً، حينما يتذكر الزمن الذي اعتنى فيه بابنيه أوغوستو وبابلو.

ولعلّ الشعور بواجب تعرية الوحشية يظلّ دافعاً رئيساً للروائيين كي يواصلوا الإدلاء بدلوهم في فضح الحروب وأمرائها، حتّى وإن لم يستمع أحد من الأطراف المتناحرة لأصواتهم التي قد تثير لدي بعضهم السخرية، ذلك أنّ الكلمة المتعقّلة تكون في طليعة الضحايا في مستنقع الحرب والعنف، وعلى الرغم من ذلك، يتشبّث الروائيون بالأمل بأن تحظى الكلمة ذات هدنة بالتقدير المأمول، وتبعث على التنفير من الوحشية التي تعمّمها الحروب.

حكايات التاريخ أناشيد الجحيم

كيف يقوم الروائيّ بتوظيف الأحداث التاريخية؟ هل تكون الحكايات التاريخية نقاط ارتكاز لتخييل عوالم روائية يسرّب عبرها الروائيّ آراءه وتصوراته وقراءته للتاريخ من وجهة نظره المعاصرة؟ هل تتحوّل الحكايات إلى أناشيد للجحيم، بصيغة ما، حين يكشف الروائيّون، أو يتخلّون العناصر، والمفارقات، والنقائض التي كانت تجسّد بنيتها وتقود أبطالها في مساراتهم الحياتية/ الروائية؟

هل يستخدم الروائيون أبطالهم لمواجهة أخطاء الماضي، وتخطي عقبة الصمت، والدفع إلى مواجهة ما يمكن توصيفه بالعجز الأخلاقي المتمثل بوجوب الاعتراف بما كان، وتقديم الاعتذار بطريقة ما، تناسب روح عصرهم وقيمه؟ هل تراهم يقترحون

تمرداً على الصمت المطبق على خبايا التاريخ، أو حوادثه المشهورة، بكشف تداخلاتها في سياقاتها الزمنية والمكانية، والنظر إليها برؤية جديدة؟

يظل التاريخ أحد ميادين الرواية الأثيرة، والصاخبة، المفعمة بالحكايات والعبر، وكذلك بقصص يندى لها الجبين، قصص الخزي والعار والجنون والانتقام، وتكون الحروب أبرز المسببات الخالقة للتشوهات، والدفع بالشخصيات إلى جحيم يتغذى على جنون البعض ورغبتهم القاتلة بالانتقام والسعي إلى تدمير الآخر بحثاً عن إرضاء نوازعهم في الهيمنة والقوة والنفوذ والسلطة وغيرها من المحركات والدوافع.

تشدد البريطانية بينيلوبي لايفلي - ولدت في القاهرة لأبوين بريطانيين سنة 1933، وعاشت في مصر حتى الثانية عشرة من عمرها، وكتبت مذكراتها عن طفولتها في مصر في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين - في روايتها «مون تايجر» على أن صوت التاريخ مرّكب من أصوات عديدة، كل الأصوات التي استطاعت أن تجعل نفسها مسموعة، وبعضها أعلى من الآخر، تتشابك حكاية بطلتها مع حكايات الآخرين، وتلفت إلى أنها ستلتزم بأعراف التاريخ، وتحترم قانون الأدلة والحقيقة مهما كانت النتيجة، وأن الحقيقة مرتبطة بالكلمات، وبالطباعة وبشهادة الصفحات.

تتناول لايفلي في روايتها التي فازت بجائزة المان بوكر البريطانية سنة 1987، حقبة ما قبل الحرب العالمية الثانية وبعض الأحداث التي تخللت الحرب، بطريقة تتداخل فيها أحداث حياة البطلة مع الأحداث الكبرى التي عاصرتها. وتحاول تغيير الصورة الكولونيالية التي تقوم بتهميش أبناء المستعمرات،

وتقييدهم بأحكام مسبقة، وتصورات غمطية لا تتواءم مع روح العصر، تفقددهم معاني الحياة والوجود، وتقلب صيغة العلاقات بينهم لصالح المستعمر الذي يقدم نفسه بدور المخلص. وسعت الكاتبة كذلك إلى تلافي ترويج أية تصورات تحتفي بالمستعمر وتاريخه، بل على العكس توجّهت إلى الفرد المهمش وأعدت الاعتبار إليه وإلى حياته المستلبة.

تجعل لايفلي مصر رمزاً للمكان الذي يختصر تاريخ الشخصيات وتاريخ العالم معاً، وتمثل من خلال استعارة تفاصيل من الماضي ملاذاً للذكريات الدافئة التي تهدئ قلق الشخصية. وتشير من خلال تركيزها على مصر إلى ضرورة التوقف عن فكرة المركزية الأوروبية التي تقوم بتهميش الآخر الشرقي، والمصري هنا يكون نموذجاً للآخر، بحيث يكون حاضراً بشكل لا يقل أهمية عن المركز نفسه بصيغ مختلفة، لا يحتل الأوروبي المتن كله، بل توزع المتن والهامش بين الشرق والغرب.

بطلة الرواية كلوديا هامبتون مؤرخة، تتماهى شخصيتها مع شخصية لايفلي التي كانت درست التاريخ الحديث في جامعة أوكسفورد. تقول هامبتون إنها تكتب تاريخ العالم لتنتهي كل شيء بوضوح. وإنه لا مزيد من تصيد الأخطاء في تفاصيل تاريخية بعينها، وتؤكد لايفلي من خلالها على عبثية الحرب العالمية الثانية، وعبثية فكرة الحرب نفسها، عبر إظهار المخبوء والمعتم عليه في طيات التاريخ، وما يجهد المنتصر إخفائه من وقائع وحقائق بعد توقف دوي المدافع والبدء بتسويات ما بعد الحرب.

وتقول بأن الفوضوية الكونية في كل مكان، ولأن الخيوط والأحداث متداخلة ومتشابكة، فإنها تمنح شخصياتها فرصة

للتعبير عن أنفسها في سياقها التاريخي، وتراها تسعى إلى إعادة الاعتبار للفرد الذي يتم تهميشه في الحرب، والذي يعد رقماً ضمن أرقام ضحايا الحرب، وكأنه شيء لا أكثر، وذلك من خلال استعراض عدد من الأصوات التي تحاول إضاءة خفايا تأثيرات الحرب وتداعياتها عليهم.

وبدوره يتناول الأميركي بول أوستر في روايته «غير مرئي» فصلاً من التاريخ الأميركي الحديث، حيث تدور أحداث روايته بين سنتي 1976 و2007، وينقل عبرها محطات من الطريق إلى تحقيق الحلم الأميركي الذي يتبدى مزيجاً من الوهم والأسى والضياع في عالم لا يستدل إلى حقيقة الحالمين أو جوهر مرادهم ومبتغاهم، ويمضي بهم نحو جحيم واقعي يتمثل في أنشودة مأساوية.

يتنقل أوستر في عمله بين الولايات المتحدة وفرنسا والكاريبّي، يعالج محنة التخبط والضياع التي يشعر بها جيل الشباب؛ الأفراد الذين لديهم إحساس بالآخر وليس المرقمين، في أميركا، وكيف أن الواقع يفسد عليهم مخططاتهم، ويبقيهم تائهين في دوامة لا يعرفون إلى أين تمضي بهم، أو أين قد تستقر بهم في لعبة الحياة نفسها.

يستعيد أوستر في عمله أيام الحرب الفيتنامية، وكيف كان مستقبل الشباب الأميركي في خطر، وذلك في نقاش بين بطليه يقول رودولف إن مستقبل الجميع في خطر، وبخاصة الذكور الأميركيون في أواخر المراهقة وأوائل العشرينيات، ولكنه طالما لا يخفق في الجامعة، فلا يمكن للتجنيد أن يطاله قبل أن يتخرج، ويجزم أن الحرب لن تنتهي في وقت قريب.

تظلّ الحروب، سواء تلك البعيدة، أو القريبة التي ما تزال مستعرة، دافعة للرواية لترسم لقطات وخرائط عن حيوات غابرة أو معاصرة، وتبرز التأثير الذي ما يزال يسمها وينحو بها باتجاهات متباينة، بحسب ما تثيره لدى صاحبها.

ويبقى السؤال الذي يتجدّد مع كل قراءة لرواية تستلهم الحرب وتداعياتها: هل يقوم الروائيون بتحويل حكايات التاريخ إلى أناشيد للجحيم كي يحرضوا على تلافي العبث الذي أوقع الأسلاف أنفسهم به في حروب مدمرة ما تزال تأثيراتها حاضرة بصيغة أو أخرى، أم أنّهم ينسجون حكايات ترنو إلى تحويل الأسى والألم إلى متعة وأمل؟

ويظلّ حجر السؤال ملقياً في بحر الواقع والتاريخ، ودافعاً للقراء والكتاب معاً لتقديم قراءاتهم لزمَنهم، وللأزمة السابقة عليهم، بحيث لا مكان لادعاء الحياد أو اللامبالاة وسط الفوضى التي تغلفها الحروب والمآسي عبر قرون وقرون، لأنّ الحاضر نتاجها الحامل إرثها ومحنها المتجدّدة بصيغ مختلفة، وهناك مسؤولية تقع على عاتق الجميع للحدّ من جنونها بأيّة وسيلة ممكنة.

الرواية ولعبة الثنائيات

الهشاشة والقسوة

تقدّم الرواية صوراً للحياة بكلّ تناقضاتها ونقائضها، تستعرض الثنائيات التي تشكّل وجوهاً متباينة للحياة، تمرّي المخبوء هنا وهناك، وبين طيات الأفعال والأقوال، ويحاول الروائيون سبر أغوار النفوس واستنطاق شخصياتهم وأبطالهم لتظهر الأفكار التي تقودها وترسم مساراتها.

تعدّ هشاشة المرء في مواجهة الملّمات والمحن صورة مواجهة للقسوة التي تنفّس في نفوس البعض من أبناء المجتمع الذي يشتمل على كثير من المفارقات بدوره، ويشعر الأبواب أمام أسئلة تروم الفهم وتبحث عن تفكيك الألغاز وتدبر بعض أسرار الحياة نفسها.

حاولت الروائية الإسبانية ميلينا بوسكيتس في روايتها «وهذا أيضاً سوف يمضي» إظهار هشاشة الإنسان وضعفه في مواجهة الأزمات التي يتعرض لها ويمر بها في حياته، وكيفية استجابته لها، وتأثره بها، وقدرته على تخطيها بطريقة مختلفة.

استهلّت بوسكيتس روايتها ببوح راويتها واعترافها أنها لم تفكر يوماً أنها ستبلغ الأربعين من عمرها، أو تكون في الستين أو الثمانين، ولم تتخيل نفسها في الأربعين وتحضر جنازة أمها في الوقت نفسه. وتقول إنها لا تدري كيف وصلت بها الأمور إلى الحد الذي وصلت إليه، ولا كيف وصلت هي إلى المكان الذي سبب لها فجأة رغبة رهيبة في التقیو. وتعتقد أنها لم ترتد طيلة حياتها ثياباً على نحو بائس.

تلفت إلى حضور عدد من أصدقائها وأصدقاء أمها الجنازة، وكان المرض الذي أزاها عن عرشها بقسوة وأطاح بمملكتها دون رحمة، ألحق الأذى بجميع المحيطين بها، وسيكون لذلك ثمنه ساعة الدفن. وتسترجع بعض ممارسات والدتها، وتقول إنها كانت تثقل عليها حتى وهي بعيدة، وحتى بعد أن بدأت تفهم ما يجري وتتقبله، وابتعدت عنها مدركة أنها إن لم تفعل، ستموت معها، تحت أنقاضها.

تشير إلى أنه بعد أصبح لديهما طفل عرف كل منهما الآخر أكثر، وأن المرء يحاول أن يتصرف مثل حيوان في الغاب، مسترشداً بغريزته وجلده، وبدورة القمر، ومستجيباً بلا تلكؤ وبامتنان وبنوع من التخفيف عن ذاته، لكل متطلباته التي لا تحتاج إلى التفكير، لأن الجسد والنجوم قد فكرت فيها بدلاً منه واختارتها له.

تخاطب أمها مذكرة إياها بأنهما تكلما كثيراً عن الموت، لكنهما لم تفكرا أبداً في أنه سيسلب منها عقلها قبل أن يسلبها كل شيء آخر، وأنه لن يترك لها سوى نوبات متقطعة من بصيرة ما كانت لتجعلها تعاني أكثر. وتراها في لحظة بوح وتفجع تخاطب أمها قائلة لها يا لك من مجنونة يا أمي، وتسألها سؤالاً استنكارياً ما إن كانت تظن أنها قادرة على الإبحار على متن القارب، أنه ما الذي سيحدث للبحر إن غابت عنه قليلاً، وما إن كان سيختفي أو تراه سينطوي على نفسه ويصير مثل قوطة مطوية بعناية يمكن دسه في الجيب.

تصور حالة المرأة العجوز التي تفقد قدرتها على التركيز، وكيف أن الجدة مرعوبة، وبدأت وهي التي لا تعرف الخوف، تعيش فيه حين أخذت تشعر بأن قواها وعقلها يخونانها، وقد انفض

من حولها أصدقاؤها، والحاشية التي كانت تحيط بها دائماً، وتستعيد قولها بأن من أقصى الأمور على المرء حين يشيخ، هو إدراكه أن ما يحاول شرحه لم يعد يهم أحداً، وكذلك حين أدركت أن الوقت أخذ ينفد، وأن كل شيء في طريقه إلى النهاية ما عدا رغبتها المجنونة في العيش.

تكرر لنفسها الحكاية التي تحمل العبرة، والتي من شأنها أن تواسيها في حياتها، الحكاية التي تقول إن إمبراطوراً استدعى حكماً مملكته، وقال لهم إنه يريد جملة قصيرة، تصلح لجميع الظروف والأحوال وعلى الدوام، وأن الحكماء أمضوا شهوراً وشهوراً يفكرون، وأخيراً عادوا إلى الإمبراطور وقالوا له إنهم عثروا على الجملة المطلوبة وهي: «وهذا أيضاً سوف يمضي». وتذكر أن الألم والحزن يمضيان كما تمضي البهجة والسعادة. تفر بصعوبة العيش من دون أمها الراحلة، لكنها تعود للتأكيد على أن كل شيء يمضي، ودوام الحال من المحال.

وفي إطار تصوير مشهد من مشاهد القسوة الإنسانية روائياً، سعت النيجيرية أيوبامي أديبايو في روايتها «ابقي معي» إلى استكشاف توقعات الناس من بعضهم بعضاً، وكيف يتخيل كل شخص من الآخر أن يكون كما يتصوره، أو يتوقع منه، وفي حال لم يكن بالصيغة التي يريده عليها، أو لم يطابق تصوره عنه، فإن الاختلاف يكون صادماً، وقد يدفع البعض إلى الخروج بنتائج تفتقر للدقة والواقعية، وبعيدة عن فهم الطبيعة البشرية التي تبدى في بعض المواقف متقلبة، تستجيب للأفعال والأفكار بردود أفعال مختلفة.

تفكك أديبايو في روايتها آليات تفكير شريحة من المجتمع النيجيري، من خلال التعمق في تصوير حالة زواج ضمن أقلية

اجتماعية متشبثة بتقاليدها، ويكون بطلاها من يـجـيـد وأكـيـن
مناضلين اجتماعيين يحاولان التخلص من العادات والأفكار التي
تحاصرهما في حياتهما الزوجية، ويسعيان لأن يرسموا مسارات
مختلفة لحياتهما، ولا يخلو الأمر من كثير من المشقات التي
تعرض طريقهما.

تقوم بتصوير العنف الاجتماعي المصاحب للتخلف، والذي
يكون أشرس وجوهه وأكثرها إيذاءً لبناء المجتمع، حيث
الاحتراب الأهلي يبلغ أوجه، ويلقى شباب حـتـفـهـم لأسباب
بسيطة، وكأن العنف يصبح قدراً للناس هناك، أو كأن القتل
يكون انتقاماً من قبلهم من أنفسهم ومن واقعهم، وسبيلاً
لنشويه أمكنتهم بذريعة المحافظة عليها.

تكتب أدبيـايـو عن حالة المجتمع الذي يتوقع أفرادـه من
بعضهم بعضاً أن يقوموا بالأفعال التي يختارونها لهم، وكأن
القيود الاجتماعية هي التي ينبغي أن تقودهم، تلك الأفكار
التي تتحول إلى قيود بالتراكم، ومن شأنها أن ترسم أنماطاً
مستنسخة عن بعضها، بحيث تلغي الاختلاف وتقولب الجميع
بقوالب بائسة، فلا يكون تمايز، أو تجديد أو تمرد أو تغير..

الهشاشة والقسوة معاً تحضران في تفكير بطلة أدبيـايـو بالأمومة
التي تكون بالنسبة لها لغزاً لا تكاد تجد له حلاً يريحها، فهي
التي توفيت أمها التي كانت تنتمي لجماعة مختلفة باكرأ،
وحملتها أعباء الاستمرار وحيدة في حياة شاقة، تجهل أهل أمها،
وهي في الوقت نفسه تفشل في أن تصبح أمّاً، أي تكون علاقتها
معقدة بين كونها ابنة لأم راحلة مجهولة الأهل بالنسبة لها،
وزوجة غير قادرة على تخطي محنة الإنجاب، كي تصبح أمّاً
وتعيش تلك المشاعر الأمومية بكل ما فيها من تدفق وعطاء.

تتناول كذلك جوانب من التخلف الاجتماعي السائد، وكيف أن هيمنة القيم البائدة على بعض الناس تكشف الزيف الذي يحاولون إقناع أنفسهم بصدقته وواقعيته واستمراريته كأنه قانون حيائي. وتعالج مع ذلك مفارقات من تفكك البلاد بالموازاة مع التفكك الأسري، والعائلي بمعناه الأوسع، وتبدل العلاقات الإنسانية بطريقة وحشية، والخوف الذي ينتشر في الأجواء ويلوثها بقتامة بائسة، ثم اليأس الذي قد توصل الشخصيات المتألمة بغد مشرق أفضل إليه، وتحطيمها لآمالهم المستقبلية.

ولأن الحياة أوسع من أن تحيط بها أية روائية، فإن اشتغالات الروائيين ستبقى محاولات لفهم ألوان الحياة المختلفة، وتصوير مشاهد ولقطات منها في أعمالهم، وما الهشاشة والقسوة إلا صورتان ملتقطتان من صور كثيرة تثرى عالم الرواية المتجدد.

خانات الفضيلة والرذيلة

هل يفترض بالرواية أن تتبنى القضايا التي يعتقد أصحابها أنها عادلة وتدافع عنها وكأنها تحارب من أجل الحق والحقيقة؟ كيف يمكن للرواية أن تحاصر كاتبها وقارئها في حدود ما يصنّفه بعضهم بالفضيلة، وتبتعد عن إثارة الشبهات بمقاربة ما يوصّف بالرذائل أو الموبقات؟ هل استعراض الرواية لقضية ما، سواء كانت فضيلة أو رذيلة، ممدوحة أو مذمومة؟ هل يستميل الروائيون قراءهم للتعاطف مع أفكارهم وقضاياهم عبر نصب فخاخ الحكايات في طريقهم ودفعهم إلى شراكها؟

هل تشجّع الرواية التي تتحدّث عمّا يمكن وصفه بالشذوذ على ممارسة هذا النوع أم أنّها تستعرضه كقضية حياتية وإنسانية بعيداً عن أيّ حكم؟ وهل حين تصف الخراب الذي تخلفه الحروب تنثي عليه أو تلعنه أم أنّها تقدّمه في سياقات الفعل وتأثيراته وتداعياته على البشر في مرحلة زمنية ما من مراحل حياتهم؟ وإلى أيّ حدّ يجب على الروائي أن يقصي نفسه عن التزامه بما يؤمن به؟ وهل يخدم ذلك الرواية أم قد يسيء إليها؟

لا يخفى أنّ الصفات والتوصيفات تتبدّى نسبة غالباً، وتختلف من امرئ لآخر، ومن ثقافة لأخرى، بحيث أنّ الممدوح هنا قد يكون ملعوناً هناك، أو العكس، وبهذا يتحوّل التصنيف في خانات بعينها إلى تحجيم للأعمال الروائية، ووقفها على صراع الخير والشرّ، وكأنّها تنوب مناب أصحاب القضايا في المحاماة عنهم وعمّا يؤمنون به.

تدافع الرواية عن القضايا التي يتبنّاها الروائيون ويوقفون أعمالهم للمرافعة عنها وتصديرها والاستماتة في تقديرها حقّ قدرها المفترض من قبلهم، يمنحونها التقديس الذي يجدون واجباً، في حين أنّ آخرين ممّن لا يؤمنون بتلك القضايا قد يجدونها موجهة، تمضي تحت قناع الالتزام، لكنّها لا ترتقي إلى مرتبة الإبداع والابتكار، باعتبارها تبدو كمرافعة روائية من قبل أصحابها وتوزيع للأفكار التي يدافعون عنها بين طيّات حكايات ملفّقة تخلو من التشويق، وترتهن للتسويق.

يمكن للحكايات أن توضع في خانات بعينها، ويمكن لكلّ قارئ أن يسبغ عليها الصفة التي يجدها أنسب لها من وجهة نظره، وبحسب الزاوية التي ينظر من خلالها، أو يحكم عبرها، ما

يبقيها مطلقة في فراغ التكهن أو التلبس والتحميل..

ولا يفترض بالأحكام الصادرة على الأعمال الأدبية أن تسلب منها روح الإبداع، ويتم اتهامها بالانتصار لهذه القضية أو تلك التي قد لا تتقاطع ما يؤمن به أو يدافع عنه قارئ أو ناقد ما، فتتحوّل من قبله إلى أداة دعائية للترويج، وتوضع في خانة التوجيه الذي يفقدها جمالياتها..

ولا يفترض بالروائي أن ينساق وراء الإيهام بأنه مثقلة بالقضايا التي يلزم نفسه بالدفاع عنها، وكأنّ الرواية حكر على القضايا التي يراها مهمة وعادلة وكبيرة، من دون الاكتراث لقدرتها على تضخيم القضايا، وإضفاء الأهمية عليها، من خلال تسليط الأضواء ونسج الحكايات المشوقة عنها، بحيث يتخفّف من المباشرة ويعمل على تصدير الفكرة في سياقات مجمّلة بعيدة عن التلقين أو التنفير.

صراع المقدّس والمدنّس

تنقل الرواية صوراً من الحياة، ترسم حياة بديلة على الورق، حياة متخيّلة بتفاصيل واقعية، أو تفاصيل مستقاة من الواقع موظّفة في سياق التخيل الروائي الذي يضيف عليها فنيّتها وتميّزها.

ربّما يكون الصراع بين المقدّس والمدنّس أحد المواضيع الأثيرة التي لا ينفكّ الروائيون يقاربونها، ويسعون لمعالجتها بسبل شتى، ويحتفظ موضوع كهذا بتجدده مع كل مقارنة روائية لافتة له. وربما بالإمكان تصوير هذا الصراع كمنهل للروائيين، أو كفخّ إذا أسيء توظيفه وطرحه وتظهره.

يختصر الإنسان لعبة المقدّس والمدنّس، فما هو مقدّس لدى فلان قد يكون مدنّساً لدى آخر، وبالعكس، أي أنّ الفكرة بحد ذاتها تطلّ موضع تجاذب، وتثير مقاربات وأسئلة واجتهادات بشأنها. وما يبدو مثار اختلاف، أو يشتمل على النقائص، يكون مانحاً فضاءات شاسعة للروائيين الذين يسعون للإبحار في تلك العوالم، واستقاء التجارب المختلفة منه، أو تخيل تجارب غرابية على أساس غرابة الصراع في بحر النقائص نفسه.

في روايته «نرسيس وغولدموند» عالج السويسري من أصل ألماني هيرمان هسه (1877 - 1962) الحائز جائزة نوبل للآداب سنة 1946، صراع المقدس والمدنّس، أو فكرة البحث عنهما، واختلاف السبل المفضية إليهما، من خلال بطليه؛ الراهب نرسيس وصديقه غولدموند الذي اختار درباً مختلفاً عن دربه. صور هسه مسعى كل امرئ العثور على إيمانه وقناعاته ودربه ليرسم خريطة حياته وسلامه، من دون الوقوع في شرك ما يحوكه الآخر له، وكأنّ البحث عن الطريق هو الغاية في كثير من الأحيان، أو يكون أبلغ رسالة على إمكانية الوصول إلى الغاية المرجوة.

يجسد كل من الشخصيتين في الرواية فلسفة حياتية على النقيض من الأخرى، ينقل هسه من خلالهما تجليات فكرة العجز والقدرة، دور الفن في بث طاقة ساحرة في كيان الإنسان، ودفعه إلى الإبداع، وكيف أن الإرادة الحرة تتجسد مقابل التقيد، والهروب إلى الأمام في مواجهة السكنى في وحشة الخوف وفي محنة التردد والتخبط والضياع، وذلك كله من خلال لقاء نرسيس وغولدموند، لقاء المقدّس والمدنّس، وسلوك كل واحد منهما دربه إلى مستقبله، حيث افتراق السبل والتقاء الغايات،

وتثرى الحياة بالتنوع وتتشكل بناء على جماليات الاختلاف ومفارقات الحياة وبهجتها الكامنة في تفاصيل كثيرة تشكل علامات مهمة في رحلة الحياة نفسها.

يضع الروائيّ جنون بطله غولدموند الذي يسبغ عليه سمات القداسة بصيغة ما، مقابل تعقل الراهب الذي يكون يحيا حيرة متجددة بين فكرة المذنب والمقدس نفسها، يجسد عبرهما الغريزة في مواجهة التعفف، والبحث عن الارتواء من الملذات الدنيوية مقابل الاكتفاء بلذائذ الروح والفكر، ومغترفاً من نهر الحياة حكمه المبنية على تجاربه، من دون أن يعكر صفو الآخر الهادئ في معتزله، الذي يعيش بدوره وسط براكينه الداخلية غير الظاهرة للآخرين المحيطين به.

حب وموت

هل من ارتباط بين الحب والموت؟ ألا يعني الحب بالمناسبة للمحب حياة متألفة متجددة كاملة فكيف يمكن أن تتحول إلى طريق للخيبة والكآبة والموت؟ ألا تتكرر كثيراً حكايات عن عشاق أودى بهم الحب إلى الموت، أو أقعدهم عن الاستمرار في الحياة بصيغتها المفترضة فباتوا أحياء كالأموات؟ هل الحب عصي على التوصيف كالموت لدرجة أنه لم يبق كاتب أو فنان إلا وحاول مقارنته وتقديره تصوّره عنه؟ هل هناك تعالق بين الحب والغباء؟ أو الحب والعنف والإجرام؟ ألا يمكن أن يكون الحب طرفاً في أية ثنائية مفترضة..؟

يظلّ الحب كالموت من الأسرار التي يجد الأدباء والمفكرون للبحث عن مقاربات وتوصيفات له، من دون أن يكون هناك

قطع بتقييد معيّن، لذا يظلّ مفتوحاً على الاجتهادات، يستدرج إلى رحابه السائرین في عوالم البحث عن اكتشافاتهم المتفرّدة المنشودة.

يحكي الألماني باتريك زوسكيند في دراسته اللافتة «عن الحب والموت» عن مفارقة متمثلة في أسطورة أورفيوس عن علاقة الحب بالموت، ومسعى أورفيوس لاستعادة حبيبته من عالم الموت، وخيبته ونكبته بعد ذلك، وعدم قدرته على التغلب على الموت، ووقوعه في فخ اليأس والكآبة وتخليه عن متع الحياة، ولاسيما عشق النساء. ويجد أن حكاية أورفيوس ما زالت تلامسنا حتى اليوم، لأنها حكاية عن الإخفاق. وأن المحاولة الرائعة للتوفيق بين القوتين الأوليين الغامضتين في حياة البشرية؛ الحب والموت، وتحريك الأعنف منهما على الأقل لتسوية بسيطة أخفقت في النهاية.

انطلق زوسكيند في كتابه من توصيف القديس أوغسطين للزمن: «إن لم يسألني أحد عن الزمن فلإني عند ذلك أعرفه، أما إن سألني عنه أحدهم، وأنا أود شرحه، فلإني عندها لا أعرفه». ويجد أن ما يقوله أوغستين عن الزمن يسري بالدرجة نفسها على الحب. وأنه كلما قللنا من تفكيرنا به، تبدّى أكثر بداهة، ولكن حالما نمعن التفكير فيه نغوص في مطبخ للشيطان.

كما تناول مفارقة أن هناك كمية معتبرة من الغباء تلازم الحب والعشق عادة، ويوصي من باب التأكيد والاستدلال بقراءة رسائل الحب الشخصية، بمسافة زمنية من عشرين إلى ثلاثين سنة، وكيف أن حمرة الخجل ستغمر وجه المرء نظراً للركام الموثق من الحماقة والكبرياء والعنجهية والغرور، وكيف أن المضمون مبتذل والأسلوب ركيك. يقول: «يكاد المرء لا

يستوعب، كيف لإنسان، ولو كان متوسط الذكاء، أن ينتابه هراء من المشاعر والأفكار من هذا القبيل وأن يدونه.

يحضر الربط بين الحب والموت كخيطة فاصل بين عالمين يدوان متنافرين ظاهراً، أو مفهومين متباعدين، في الوقت الذي يكون أحدهما بالنسبة للمسكونين به درباً مفضياً إلى الآخر، ومجماً له، ما قد يعني للمحب أنه يتحدّى الموت طالما أنه يتشبّه بحبه، وأنه على النقيض حين يفقد حبه، فإنه يعشق الموت، لأنّ البعد عن الحبيب أقسى من الموت بالنسبة له.

أغلال الكراهية

يتساءل أحدنا حين يصادف ممارسات عدوانية وإجرامية من قبل بعض الناس عن ماهية الشرّ الذي يسكنهم، والكراهية التي تفتك بأرواحهم وتجعلهم ناقمين على فئات بعينها، أو على المجتمع برمّته، وكيف لهم أن يعيشوا متصالحين مع أنفسهم مع كميّة الغلّ التي تغرقهم بنيرانها.

حين تقع جريمة مروّعة، كتلك التي وقعت قبل ثلاثة أيّام في نيوزيلندا، تثير الرأي العام العالمي لكشف الجوانب المحيطة بها، ودوافع مرتكبيها، وكيف أنّهم ينسلخون من إنسانيّتهم وينحدرون إلى مستوى عدوانيّ بدائيّ وحشيّ لا يليق بإنسانية الإنسان، فإنّ هناك آخرين في مختلف الأطراف يسعدون بها، لأنّها تمنحهم «إذنّاً أو مبرّراً» لإظهار الكراهية التي تفيض بها قلوبهم، والبدء بإطلاق الأحكام المسبقة التعميمية التي تمهد لسلسلة جرائم محتملة، لأنّ بذورها وشراراتها مهياة، وتستمدّ جذوتها من الدماء المسالة، بحيث يكون البحث عن الانتقام دافعاً شرساً لجرائم لاحقة.

لا يتعلّق الأمر بأيّة مفاضلة بين النقائص، بين الخير والشر، الحب والكراهة، وثنائيات أخرى يتمّ استحضارها في هذا السياق، لكنّه مرتبط بالإنسانية التي يتمّ سحقها على مذبح مشاعر الضغينة التي تقود أصحابها إلى مستنقعات من الأحقاد والدماء، وتبقيهم مكبلين بأغلال الكراهية التي تنخر دواخلهم، وتظهر القبح الذي يملّي عليهم جنونهم وتعطّشهم للعنف المدفوع بكراهية تتغذّى على ذرائعيات مستقاة من عقائد - دينية أو دنيوية - يتمّ تأويلها بطريقة رغبوية حاقدة، تسيء إليها وإلى معتنقيها قبل مَنْ تعدّهم من الأغيار، بحسب التعبير العنصريّ.

لا تحتاج الكراهية إلى أيّة إرادة قويّة أو صمود أو مكابرة على الجراح، أو تحمّل أعباء تفهّم الآخرين ودوافعهم، لأنّ من الأيسر للشرّ أن ينمو في أيّة أرض ملوثة، ويكبر داخل كلّ نفس موبوءة بأوبئة تأثيم غيره واعتبارهم كائنات أو أشياء محتقرة من السهولة بمكان، أو من الواجب، التخلّص منها، من أجل الخطوة بأوقات، أو حياة، أفضل من دون وجودهم الذي يعكّر عليهم صفوهم المتوهّم.

يضيف المغلولون بسموم الكراهية على عنفهم تقديساً يشرعنون عبره أيّ إجرام يكونون بصدد الإقدام عليه، لأنّ إيمانهم الأعمى يلقي بغلالة سوداء على بصيرتهم، ويغذّي جمر الأحقاد الذي يمضي بهم إلى تدمير أنفسهم في مسعاهم لتدمير مَنْ يعتبرونهم أعداءهم، وهنا أتباع الأديان من المتعصّبين والعنصريين هم أشدّ مَنْ يجد ضالّته فيها.

ترويض الكراهية يحتاج إلى قوّة إرادة وإلى مكابرة ومصابرة وجرأة على المواجهة والمكاشفة، لأنّ أعمال العقل يبدو أكثر

صعوبة من الانسياق وراء الغرائز الوحشية.. وحين يصل الحقد إلى مدى يعمي صاحبه، لن تكون هناك أية روادع قادرة على إيقافه ومنعه، يوقن عندئذٍ أنه بقتله لمن يعتبرهم مصدر شرور عالمه فإنما ينقذ مهمة مقدّسة، وهذه محنة حقيقية لمعتنقي الأفكار الانتحارية من أتباع هذا الدين أو المعتقد أو ذاك.

الكراهية تمنح مبررات الاستغراق في تشويه الآخر من دون أي تأنيب للضمير، يكون تكبّيت أي صوت داخلي هامس بوجود التعقّل من باب الترفيه، لأنّ شيطنة الآخر حين تستوطن روح المرء فإنّها تحلّل له كل محرّم، وتوهمه بأنّه يؤدّي رسالته المقدّسة ومهمّته التاريخية على أكمل وجه..

لا يخفى أنّ الكراهيات تشرع الأبواب على سلسلة من الجرائم بأقنعة مختلفة، من دون أن تثير لدى أصحابها الرغبة في التفكير بأنّ الاختلاف إثراء للمجتمعات، والتنوّع أساس الحياة البشرية ومرتكزها. ولا يخفى كذلك أنّه لا يمكن التصدّي لهذه الكوارث المتفشّية من دون المحبّة وتقبّل الآخر كما هو، ومن دون التحليّ بالوعي وإعمال العقل والفكر، ليكون التفكير عوضاً عن التكفير أساساً ومنطلقاً.

جماليات وفنريات

خرافة السحر والحياة البديلة في الحكاية

تخلّف الحكايات سحرها الخاص، وتثير الدهشة المأمولة لدى المتلقّي الذي يعتبرها كنزه الأثير، ويبدأ بالتنقيب بين طياته بحثاً عما يصبو إليه من جماليات، ولذا نذ في عالم القراءة وميدان التأويل.

تعدّ الحكايات معابر للبحث في الأفكار التي يخلفها السحر المبهوث بين ثناياها، ويحاول الكاتب التقاط ذاك الخيط الذي يستجيب لمراده بحياكة خرافة تستجيب لتطلّعاته في لعبة السرد والتخييل.

تفتح قراءة الروايات أمام القارئ علاقة جديدة بينه وبين الظروف المحيطة به، تساعد على التكيف مع واقعه، تؤثّر له عالماً بديلاً، أو حياة موازية، يكون الخيال مدماك هذه العالم، ومحوره الباعث على توسيع الأفق، وعدم الارتكان لأيّ حدود أو قيود.

من يتجرأ على الزعم بأنّه ينهض بدور في إنقاذ الخيال المأمول؟ القارئ أم الكاتب؟ الكاتب بإعمال الخيال وإثارته أم القارئ بالاستجابة للتخييل بتخييل آخر مختلف؟ أيّ سحر في الخيال وأيّ خرافة تسير في ظلاله وتتقنّع به؟

يوصف الكاتب بأنه مبتكر، وأحياناً ساحر يتفنن بالكلمة ويثير الأخيـلة بالصـور المتخيـلة والعـوالم المبتكرة، يرتحل في فضاءاته ويأخذ معه قارئه لاحقاً في ارتحالاته، بحيث يؤكّد على سطوة الخيال وقدرته على صناعة حياة موازية، أو أخرى تعوّض المفقود والمشتهى في الواقع المعيش.

يدرك الكاتب والقارئ معاً أنّ المعاني الخفية المتضمّنة في الحكايات تكون زبقيّة، تتغيّر بتغيّر المتلقّي، ولا تتجلى أو تتجسّد بمسار محدّد أو تأويل مقيد، تكتسب الرموز والتفاصيل سعة ورحابة، تمضي في فضاءها لخاصّ بخا، في عالمها السحريّ الذي لا يسلم مفاتيحه بسهولة ويسر، بل يتطلّب إثارة الخيال، وتحريض المتخيّل على التحليق في تخيله كذلك لتحفيز الفكر.

الحديث عن سحر الحكاية وقدرتها على صناعة عوالم بديلة أو حيوات موازية، يستحضر عالم ألف ليلة وليلة الساحر الذي يظلّ متجدّداً، محتفظاً بجماليات التورية، ومحرضاً على البحث والاكتشاف، وكأنّه مختصر لخيال حقبة مديدة من تاريخ عالم غرائبيّ ساحر، يبعث الرغبة في السفر عبر الزمن، والخيال، للحظوة بما يمكن التحصل عليه من أسرار مخبوءة وسط الحكايات المتناسلة من بعضها.

في كتابها «السحر الأغرب.. مشاهد فاتنة من وحي ألف ليلة وليلة» ركّزت البريطانية مارينا وورنر على ما يتعلق بالأسطورة والسحر والحكايات الخرافية، وقامت بدراسة ومقاربة تلك حكايات من ألف ليلة وليلة، ونبشت ما وراءها من أساطير وخرافات تؤثث فضاءها الحكائي المتخيّل.

أكدت وورنر على ما يمكن تسميته وتوصيفه بتناسل القصص الساحر، وكيف أن الحكيم يمكن أن يكون منقذاً لصاحبه، أو مهلكاً له في بعض الأحيان، وأن القارئ يتعلم توقع المفاجأة عند كل منعطف، كلما توغل في الحكايات. وأنه بذلك تزداد مهمة الراوي صعوبة في إثارة دهشة القارئ المتأهب دائماً. أشارت إلى أن شهرزاد كانت تزداد همة ونشاطاً في الحكيم مع زيادة استعداد مستمعيها وتأهبهم لما هو غير متوقع، وأنها كلما كانت تعرج بالحكاية على منعطف آخر، تخرج المزيد من العجب والسحر، فتكتشف متعة المستمعين، ويدهشون بما يسمعون، وترى أن هذا هو الأدب الذي يترك السامع أو القارئ مندهشاً ومعجباً ومسحوراً بما يسمع.

وعملت الروائية التركية أليف شفق على ابتداع عوالم سحرية في روايتها «البنات التي لا تحب اسمها»، وذلك من خلال التركيز على جيل المراهقين، وعلى طريقة الإسكتلندية جي كي رولينغ في روايتها الذائعة الصيت الموجهة للفتيان «هاري بوتر»، تنسج شفق تفاصيل عالمها الروائي في روايتها، ويكون تخيل الفضاءات والعوالم السحرية درباً للشخصية للإبحار في التخيل، ومساءلة نفسها وواقعها والمحيطين بها أسئلة تغوص في صلب الواقع والحياة، وطرق التعامل فيما بين الأجيال.

تذكر أن اسم بطلتها لم يكن يعجبها، بل كانت تخجل منه، البطلة التي تحمل اسم زهرة الساردونيا، وهو اسم غريب، تبحث في تاريخ اسمها ومعناه، وتذكر أنها قرأت في الموسوعة أن هناك نبتة تسمى ساردونيا، بحيث كان اللاتيني أكثر غرابة «بيلاغونيوم بيلتوتوم». أما ألوان أزهارها فقد كانت بيضاء أو وردية أو صفراء أو حمراء، ووطنها الأم أفريقيا الجنوبية. تنبت

في الأصيل وتتفتح أزهارها طوال السنة، وتوضع أمام النوافذ أو في الشرفة، وتفوح من أوراقها رائحة غريبة تشبه رائحة الليمون، وبفضل هذه الرائحة لا تستطيع الحشرات أو الذباب الاقتراب منها.

حين تصل إلى مرحلة اليأس ممن يحيطون بها من زملائها وأصدقائها وكيف يسخرون من اسمها، تلجأ إلى واقع بديل، واقع متخيل تجد نفسها متصالحة فيه مع اسمها، حيث تذكر أنها قرأت ذات يوم في مكان ما أن لكل امرئ على الأرض شبيه في الفضاء، وكل ما يقوم به على الأرض يقوم به شبيهه في الفضاء، وكان ذلك إشارة لها للتخليق في عوالم الخيال والفضاء.

كانت ساردونيا تحلم بكوكب يختار فيه كل إنسان اسمه بحرية، وتشير إلى أن الكتب كانت أقرب صديق إليها منذ طفولتها. كانت الروايات والحكايات والشعر من الكتب المفضلة لديها. كان هناك الكثير من الكتب في بيتها. ومع ذلك كانت تستعير كتباً من المدرسة بانتظام، تقرأها وتعيدها إلى المكتبة في الوقت المحدد.

تشدد الروائية على دور القراءة في مصالحة المرء مع واقعه واسمه وتاريخه، وفي انطلاق في الخيال وتحليق في عوالم القارة الثامنة المتخيلة، تلفت إلى سبل إبقاء القارة الثامنة حية ومتجددة، تقول إنه ذات يوم تعثر الفتاة في المكتبة على مجسم للكرة الأرضية، فتتعرف من خلاله على صديقين غربيين الأطوار، من القارة الثامنة، والقارة الثامنة هذه تستورد الخيال، وتصدر الحكايات، لكنها تصاب بالجفاف بسبب تراجع القراءة وقلة الخيال، فتنبئ ساردونيا وصديقاها إنقاذ الخيال والقارة الثامنة.

قد يوصف السحر بالخيال، أو الخيال بالساحر، وفي الحالين يكون هناك علاقة وطيدة بين كل منهما، يتألف العالمان لينسجا على أيدي الأدباء عوالم موازية، تجمع بين نقائض الحياة والواقع لترسم الحياة البديلة، الخرافية المتخيلة، وإن كانت تستمد مادتها الخام دوماً من الواقع بطريقة أو أخرى.

تنويه الروائي.. عتبة وقناع

كثيراً ما يصادف القارئ تنويهاً صغيراً مدوناً في الصفحة الأولى لعدد من الروايات، يشير إلى أن أي تطابق أو تشابه بين أحداث الرواية أو شخصياتها مع أحداث أو شخصيات واقعية هو من قبيل الصدفة المحضة وليس للروائي أية علاقة بها، أو أنه خال من الغرض أو القصد.

وقد يرد التنويه بصيغة أكثر اختصاراً تشير إلى أن أحداث الرواية متخيلة ولا علاقة لها بالواقع. وهذا النوع من التنويه استدرج روائيين آخرين إلى تثبيت تنويه مناقض يشير بأن أحداث الرواية مستمدة من الواقع وليست خيالية، أو أن أي تشابه بين شخصيات الرواية وشخصيات الواقع هو أمر حقيقي وليس خيالياً.

ما الذي يرومه الروائي من التنويه بخيالية الأحداث والشخصيات أو واقعيتها؟ لماذا يحضر التنويه كشخصة مرورية تنذر القارئ أو تحذره بضرورة الانتباه والحذر حين قراءة الرواية أو بعدها؟ هل هذا التنويه يحمل نقيضه في الوقت نفسه؟ هل يدعو الروائي قارئه مواربة ما إلى قراءة تنويهه بطريقة مخالفة ويبحث عن المطابقة حين يفترض عدمها أم هل ينفيها بدوره

حين يثبتها الروائي؟ هل يُقرأ التنويه كلعبة فنية متممة لإطار الكتابة الروائية وخدعة من خدع الروائي أم هي إشارة إلى ضرورة الفصل بين الروائي وواقعه وروايته وواقعها..؟

لا يخفى أن هذا التنويه يحرض على البحث عن المحاكاة التي يحاول الكاتب التملص منها، أو ربما لفت النظر إليها، بحيث أن كل شخصية في الرواية تمثل شريحة ما أو نموذجاً، أو عدة شخصيات واقعية، وهي تدور في فلك الأمكنة التي تعمل فيها، أو تنتمي إليها، ويكون التمثيل والانتماء رمزيين، يشيران إلى تشبث بالتاريخ والذاكرة والواقع.

يحضر تنويه الروائي كنقطة تركيز على واقع بعينه في مسعى لإبراز تفاصيله وتظهر صورته بطريقة أكثر لفتاً للانتباه وجذباً للأنظار، ولا يمكن إغفال التنويه في حال تثبيته بصيغة ما، سواء كان لنفي التشابه أو لتثبيته، لأن خيوط اللعبة الفنية تمنح الروائي هامشاً كبيراً لنسج تفاصيل عمله، بالطريقة التي يعتقد أنها تخدم رؤيته لرسالته التي يكون بصدد إيصالها إلى قرائه.

يفتح التنويه أبواباً على نيات الروائي المبيتة والمعلنة، يرمز إلى الاستيحاء من الواقع والتحايل عليه في الوقت نفسه، يفتح على دلالات الالتفاف على الحقائق التي يصبو الروائي إلى تسريبها عبر قناع الخيال أو تقنية التلبيس التي تحتمل النقائض إذا ما قوربت أو جرت محاولات تفكيكها وقراءتها لنص مكمل لنص الرواية لا تفصيلاً صغيراً على هامشها. ومن هنا يكون التنويه أحد أقنعة الروائي وعتبة من عتبات تفكيك مسرحه الروائي.

خيط بسيط يفصل بين ما يمكن أن يكون عيباً من عيوب الرواية، أو عيناً من عيونها، بين المثالب والمناقب، بحيث أي انزياح في هذا الاتجاه أو ذاك يوقع الرواية في فخ السقوط أو يدفعها إلى حيز الإدهاش المأمول للروائي.

كل تفصيل من تفاصيل العمل الروائي، سواء أكان متعلقاً بالشكل أو المضمون، بالأسلوب أو الفكرة، بالطرح أو المعالجة والتناول، بالحجم، سواء كان من باب الطول أو القصر، متانة الحكمة أو ههلهتها، يمكن أن يتحوّل إلى نقطة قوّة، أو يغدو عيباً من عيوب العمل الروائي.

لم يمنع الحجم الكبير معظم أعمال دوستوفسكي أو تولستوي من التأثير والخلود حتّى الآن، كما أنّ الحجم القصير لم يمنع معظم أعمال النمساوي ستيفان زفايخ، أو بعض أعمال ميلان كونديرا، من التجدد منذ نشرها. ولكل حجم معايير التي يتقنها الروائي صاحب الصنعة، والمبدع في حرفته.

لا يتعلق الأمر بالحجم، ولا بالطول، بل يعود إلى مهارة الروائي في توظيف الحجم لصقل الصورة النهائية لعمله، بحيث يكون جاذباً للقارئ، غير باعث على السأم أو الملل، وغير باثر للجماليات، بحيث لا يغدو الأمر مرادفاً لذاته، بل ما يتطلبه العمل الروائي من تفاصيل ليكتمل. وهناك من يعيد الحجم الكبير إلى طول نفس الروائي، ومدى صبره وحنكته وحبكته، وفي المقابل هناك من يعيد الحجم القصير إلى عدم قدرة الروائي على التحريك والاستغراق أكثر، وكأنّ الأمرين يرسمان مسار الروائي ويحددانه له أثناء نسجه لأحداث روايته وتفصيلها.

يكون كل تفصيل خيطاً جمالياً في نسيج الرواية الثري، ولا يكتمل التداخل اللوني من دون تكامل العناصر جميعها، ويمكن أن ينقلب على نفسه، ويأتي بعكس المراد منه، حين الوقوع في شرك التعمد أو الافعال، ويصبح مسيئاً للعمل، ومثقلاً عليه، ومحتملاً صاحبه أعباء الغوص في إرضاء الآخرين، أو محاولة الانسياق وراء رغباتهم وتوقعاتهم منه، أو ما يفترضونه لعمله من حجم ومواضيع وأساليب..

اللغة التي هي أداة الروائي في صياغته عمله ونسجه لعوامله، قد تصبح بدورها نقطة إشكالية بحد ذاتها حين تستدرج الروائي في هذه الوجهة أو تلك، فمثلاً الإثقال على اللغة الروائية بتكلف الشعرية، أو الشاعرية التي تنفخ في قراب اللغة، وتسيء له من حيث إلصاق عنصر مضاف في غير موضعه. وفي المقابل قد تنحدر اللغة الوصفية بصاحبها إلى ورطة التقرير الصحافي الخالي من الخيال الأدبي الذي تفترضه الرواية وتثرى به.

كذلك الأمر في التفاصيل الفنية والأسلوبية والموضوعاتية المختلفة التي تتطرق إليها الرواية وتقوم بتوظيفها، يمكن أن تتحول إلى نقطة قوة حين يبرع الروائي في تجييرها، ويأخذ منها بقدر ما يحتاجه العمل، أو قد تغدو عيباً توقع صاحبها في ورطة يرجو الخلاص منها..

العناصر الروائية تتكامل لصياغة عالمها المأمول، وأي إقصاء لعنصر على حساب آخر يأخذ بتلابيب الرواية إلى هذه الضفة أو تلك، ويشكل عبئاً عليها يسيء في الوقت الذي يراد منه التجميل، وهنا تكون البراعة في الصنعة منقذة لصاحبها.. وهذه البراعة لا تتأق إلا للقلّة التي تشكل أعمالها علامات فارقة في عالم الرواية.

قلق واستخفاف.. وداعاً للرواية

كتب إرنست همنغواي نهاية روايته «وداعاً للسلاح» عشرات المرات قبل أن يستقرّ على النهاية التي اختارها واستقرّ عليها، وهذا يدلّ، في جانب منه، على القلق الذي كان يسكنه ويصاحبه ويدفعه للبحث عن الأفضل والأنسب، ولم يكن ليقتنع بسهولة أو يقنع نفسه أنّ عليه التخلّص من روايته وإيجاد تخريجة فنيّة لها كنهاية متوقّعة، أو غير متوقّعة، ودفعها للنشر بحثاً لأنّه ملّ من مراجعتها، أو لم يعد لديه الجلد والصبر لإعادة التدقيق فيها والتركيز عليه.. تراه كان يسكن عوالم روايته وهو مسكون بها.. أي يعيشها بكلّ تفاصيل حياته، وقلقه، وإحساسه بالمسؤولية العظمى تجاه كلمته المكتوبة، وكلّ ما في الرواية من تفاصيل وأحداث.

تذكّرت همنغواي وقلقه وحرصه على اختيار نهاية لروايته الشهيرة، أثناء قراءتي لعشرات المخطوطات الروائية التي تقدّم بها أصحابها من أجل المنافسة على جائزة الشيخ حمد بن راشد الشرقي في دورتها الأولى، لأنني كنت من ضمن لجنة تحكيم الجائزة فرع الرواية للكبار. - الكبار هنا دلالة على العمر وليس للتقييم، لأنّه كانت هناك فئة للشباب ممّن تقل أعمارهم عن 40 سنة -.

شعرت وأنا أقرأ عدداً من المخطوطات أنّ أصحابها لم يكلفوا أنفسهم عناء مراجعتها أو تدقيقها لغوياً، لأنّ الأخطاء الإملائية والنحوية التي كانت واردة فيها مشينة لدرجة كبيرة، ناهيك عن أخطاء الصياغات، والاستعجال البادي على النقص الكتابي، بحيث تشعر بلهات صاحب العمل وهو يجاهد لإنهاء عمله، بعيداً عن القلق الذي يضيف على المبدع المزيد من المسؤولية،

ويجعله دائم الشك بعمله قبل أن يوقع عليه ويضع نقطة النهاية ويدفعه للنشر.

كنت أقرأ المخطوطات ولا أعرف أسماء أصحابها، لأنَّ قانون المسابقة أن ترسل المخطوطات من دون أسماء أصحابها للمحكِّمين، وكنت أتعاطى مع النصِّ من دون أيَّة خلفية عن اسم صاحبه، أو أي تعريف مسبق به، ولأنَّ الفئة كانت فئة الكبار، فكنت أفترض أن تكون الأعمال ناضجة ودقيقة ومحبوكة، لكن للأسف قسم منها كان يعجّ بالأخطاء اللغوية والصياغية، ويبدو وكأنَّ صاحبه لم يراجع، أو كأنه أخطأ وأرسل المسوِّدة غير المدقَّقة..

يصاب المرء بالخيبة جرّاء الاستخفاف الذي يتعامل به بعض الروائيين مع أعمالهم، تراهم يسلقونها على عجل من أجل ألا يفوتهم موعد الاشتراك في مسابقة أو التقديم عليها، فيرسلونها من دون مراجعة أو تدقيق أو حرص، وبثقة زائدة ويقين شبه مطلق يسكن دواخلهم، أنَّهُم أحقُّ بالجائزة من غيرهم، وأنَّ عملهم يستحقُّ أن يتوجَّ بالمرتبة الأولى..

كثير من الأدباء يقعون في أخطاء إملائية أو نحوية أثناء كتابة مخطوطات أعمالهم بمسوِّدتها الأولى، ثم تراهم حين يراجعونها يصادفون أخطاءهم ويقومون بتلافيها قدر الإمكان، ومن ثمَّ يدفعونها لمدقق أو أصدقاء يكونون مصدر ثقته، لقراءتها وإبداء الرأي بها، ومن ثمَّ يعيد العمل عليها وقراءتها من جديد، فيستدرك ما فاتته، ومن ثمَّ يتردد قبل إرسالها للنشر، فيعيد قراءتها أكثر من مرة، ويقف على ما يلتقط من أخطاء أو صياغات قد يجدها غير محبوكة كما يريد، وبعد أن يرسلها للنشر يكون مسكوناً بقلق المسوؤل ولا يستخفُّ بكلمته، ولا

يسارع إلى حرق المراحل وصولاً للنشر، لأنه يدرك بأن الكتابة مسؤولية تاريخية ينبغي عدم الاستخفاف بها، والتعامل معها بتبسيط أو لا مبالة.

عدت بعد الانتهاء من قراءة تلك المخطوطات للتفكير بقلق همغواي المبدع، وفي الوقت نفسه استخفاف روائيين عرب معاصرين بالرواية وتعاطيهم معها من منطلق المناسبة التي تنتهي بانتهاء زمنها وتوقيتها..

يقيناً أن الجوائز المخصصة للإبداع، سواء كانت رواية أو قصة أو شعر أو أي مجال إبداعي آخر، تسعى للارتقاء بها، وتكريم أصحابها، ودعم المميز منها وتصديره، لكن بعض المتهافتين يفقد نفسه توازنه واتزانه ويستخف بالكلمة والأدب، وهو يرنو متعامياً لبريق الجائزة مسيلاً لعبه، على ما يمكن أن يحصله من نقود وشهرة لاحقتين مفترضتين، بعد فوزه المأمول بها.. وفي هذه الحالة يمكن القول وداعاً للرواية..

ما وراء الحكايات

يصبو الأدباء إلى شحذ انتباه القراء للتمعن في الحكايات التي يروونها، بغية دفعهم إلى التعمق فيها، وإثارة الأسئلة والسجلات عن مضامينها وشيفراتها، ومحاولة التحريض على استقاء العبر منها. أي يكون لكل حكاية ما وراءها.

بالانطلاق من مقولة «وراء الأكمة ما وراءها»، يمكن القول وراء الحكاية ما وراءها، أو لكل حكاية حكايات تسبقها وأخرى تتبعها، وهنا تصبح الحكاية كائنًا أدبيًا قائمًا بذاته، له سيرة، وسيورة، ويكون الانتقال بين القراء بمثابة البقاء في دائرة التأثير والحض على التغيير.

يحاول الأدباء مقارنة بعض الأفكار التي أثرت في حياتهم، وشكلت منظومتهم الفكرية، وقادتهم في دروبهم العملية، ورسمت خرائط تحركهم الحياتية، ليكتبوا حكاياتهم، وبذلك تكون الحالات الكامنة ما وراء الحكايات هي الدافعة لها، والمحركة عليها.

هل من علاقة بين الحكايات التي يحكيها الأدباء والحقائق التي يؤمنون بها..؟ إلى أي حد تحدّد الحكايات مسارها وتختار سيرتها الخاصة بالقراء..؟ ما السبيل لتحفظ الحكايات بألقها عبر الزمن وتكتسب الأصالة والرسوخ..؟ ألا تثير الحكايات التساؤلات عن فحواها..؟ هل يمكن القول إن الأساطير المروية، سواء كانت دينية أو تاريخية، عبارة عن حكايات أضيفت عليها القداسة..؟

يشير الأرجنتيني جورج بوكاي في حكايته «الحقائق الثلاث» إلى أن كلاً منا عاش يبحث عن الحقيقة، وفي طريقنا وجدنا العديد من الأفكار التي استهوتنا وسكنتنا بما يكفي من قوة بحيث تؤثر على منظومة معتقداتنا. وأنا مع ذلك انتهينا إلى استبعاد الكثير من الحقائق، لأنها لم تتحمل تساؤلاتنا الداخلية، أو لأن «حقيقة جديدة» متناقضة مع تلك الحقائق كانت تتنافس بداخلنا في الحيز نفسه، أو ببساطة لأن تلك الحقائق لم تعد كذلك.

يعتبر بوكاي أن هذه الحقائق بالنسبة له ما تزال تثبت صحتها على مر الزمن واختلاف الظروف، وهي مفاهيم غير متعلقة بلحظات محددة، بل بكل اللحظات التي نطلق عليها في مجملها عادة لفظ «حياتنا». ويحدد دوراً لكل حقيقة، فالحقائق التي يصفها بالجمال تكون كي نستطيع أن نبني

منزلنا فوق قاعدة صلبة. والحقائق الأنهار كي نستطيع أن نروي عطشنا ونسبح فيها باحثين عن آفاق جديدة. أما الحقائق النجوم، فلكي تكون دليلنا في الليالي الأكثر ظلمة.

يسعى معظم الأدباء إلى جعل نصوصهم وحكاياتهم حقائق باعثة على التفكير، ومداخل للتدبر، ومحفزات للتغيير نحو الأفضل، انطلاقاً من الإدراك أن الإنسان يستطيع استغلال الطاقات الكامنة لديه ليكون أكثر تصالحاً مع نفسه ومحيطه، ومتقبلاً لذاته وعالمه، باحثاً عن السلام والطمأنينة والرضى فيه، متعرفاً إلى الحكايات وما وراءها، ومتحرراً مما يحيط بها من لبس وعنف وقداسة.

مصائر الروائيين الغرائبية

أي جنون دفع روائيين وروائيات إلى اختيار طرق غرائبية للموت، أو للدفن؟ هل يعود ذلك إلى غرابة العوالم التي رسموها في أعمالهم أم إلى تمرد لا يهدأ في أرواحهم؟ هل يكون ذلك ضرباً من الخيال الذي يتجاوز نفسه في مواجهة الواقع والتاريخ؟

كأنّ لسان حال بعض الروائيين في اختيارهم لمصائرهم ووضعهم أو رسمهم مشهد الختام لحياتهم، وطريقة موتهم أو دفنهم، يقول إن إرث الروائيين هو للأجيال اللاحقة، للبشرية جمعاء، لكن أجسادهم ملك لهم، يختارون مصائرهم بالصيغة التي يجدونها مناسبة ومريحة لهم.

ربما تكون طريقة الموت أو الدفن لعبة روائية يهندسها الروائيون، ويسيطرونها بأيدي غيرهم، يشركونهم معهم في إكمال مسار الحكايات التي تبقى معلقة من بعدهم، يمنحونهم

مفاتيح الغوص إلى عوالمهم، وتفكيك بعض خبايا التوتر الذي كان يسكن أرواحهم.

ارتدت الروائيّة الإنكليزية فيرجينيا وولف (1882 - 1941) معطفها، وملأته بالحجارة، ثمّ أغرقت نفسها في نهر أوس القريب من منزلها، ووجدت جثتها في 18 أبريل 1941، ودفن زوجها تيد هيوز رفاتهما بعد ذلك لتبقى حسرة في قلبه وقلوب قرائنها، وتفتح باباً في الأدب الإنكليزي للتخمين عن أسباب إقدامها على فعلتها، وأسطرة، أو شيطنة، ما أحاط بها بصغ مختلفة.

الروائي الياباني يوكيو ميشيما (1925 - 1970) الذي انتحر بطريقة تراجيدية، حاول أن ينقل رسالة واضحة إلى أتباعه ومريديه فحواها أنّه «الساموراي الأخير» الساعي إلى استعادة مجد الإمبراطورية اليابانية، والعاشق للروح اليابانية الأصيل، ولأنه لم يتمكن من تحقيق حلمه، وجد أن من العار عليه أن يكمل حياته التي ستعد بعد ذلك نوعاً من اجترار الفشل.

ولربما يمكن هنا تأويل اختياره مصيره من ناحية الإحباط الذي شعر به على أكثر من مستوى، ولا يخفى أنّ عدم تتويجه بجائزة نوبل قد يكون لعب دوراً في زيادة شعوره بالإحباط. وتراه باختياره تلك الطريقة المسرحية في الانتحار أراد التعبير عن النبيل الذي يتحلى به والولاء للقيم التي يؤمن بها.

الروائيّ الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز اختار مصيراً يبدو كأنه مصير مستلّ من إحدى رواياته السحرية، ربّما تجاوز خياله السحري بنهايته الواقعية تلك، أوصى بحرق جثمانه، ومن ثم توزيع رماده المتبقي بعد حرقه بين بلاده كولومبيا، والمكسيك التي عشقها بالتساوي.

كانت العلبة الخشبية الصفراء التي حملتها مارسيدس؛ زوجة ماركيز، تحوي رماد جثمان زوجها المحروق، وتظهر كلقطة مثيرة في مشهد سينمائي لافت، يستذكر الناظر إليها إطلالة ماركيز وحضوره المميز، ويتخيل صوراً من أعماله المؤثرة.

هل يا ترى انتقم هؤلاء الروائيون من الموت بطريقتهم الروائية الفريدة؟ هل كان ذلك سعياً منهم إلى التحايل على الموت نفسه وتخليد مصائرهم في تاريخ الأدب كما تمّ تخليدهم أعمالهم فيه ؟

معالجة الصدمات الاجتماعية روائياً

تسعى الرواية إلى معالجة الصدمات التي تخلفها المتغيرات السياسية والاقتصادية على الحياة الاجتماعية، وكيف تمارس دوراً في توجيه الناس إلى هذه الوجهة أو تلك، سواء كان من خلال الدفع إلى الانفتاح أو عبر الإيغال في الانغلاق وسد الأبواب والتفوق على الذات بنوع من الذعر المستوطن المدمر.

لكلّ حدث مفصلي تأثير ما على المجتمعات، ولا يمكن قياس التأثير بشكل محدد لأنه يكون عبارة عن دوائر متداخلة بناء على اعتبارات كثيرة، حيث تساهم عوامل عديدة في تغذيتها أو تهدئتها.

وقد مثل ما عرف بالبريكست في بريطانيا، حين صوّت البريطانيون بالأغلبية لصالح انفصال بريطانيا عن الاتحاد الأوروبي في 2016، حدثاً مفصلياً للرواية الإسكتلندية آلي سميث التي حاولت رصد جوانب من التحولات التي صاحبت التصويت وتبعته، وكيف وتفاعل الناس مع الأمر، وكيف استجابوا له،

وطريقة التأثير والتأثر عليهم وعلى مختلف تفاصيل حياتهم. صوّرت سميث في روايتها مفارقات من واقع الحياة في بريطانيا، وبعض الإشكاليات التي تتنامى في المجتمع، ولاسيما تلك المتعلقة بتيارات شعبية صاعدة، وأخرى منوثة للمهاجرين، ناهيك عن اندماج اللاجئين في المجتمع وما يعانونه في سبيل ذلك، وما إن كانوا يحققون نسبة منه أو لا.

رمزت الروائية إلى كيفية تخييم الأجواء السياسية بظلالها على الفضاءات الثقافية، حيث سلطة الإعلام المرئي والمسموع تغطي على سلطة الأدب، وتلعب دوراً محورياً في بلورة رأي عام حيال قضية بعينها. وبالإشارة إلى ما اقترفه البريكست من تقسيم للنفوس، تقول إن من الواضح أن سياجاً بارتفاع ثلاثة أمتار مع بكرة من الأسلاك الشائكة تمر فوقه قد تم بناؤه فوق قطعة أرض ليست بعيدة عن القرية، وقد تم وضع كاميرات مراقبة فوق أعمدة على امتداد السياج.

تطلق إحدى شخصيات الرواية ما يشبه الخطاب الأدبي، تخبر ابنتها بأنها متعبة من الأخبار، ومن الطريقة التي تجعل الأشياء مثيرة رغم خلوها من الإثارة، وتتعامل بشكل بسيط مع ما هو فظيع حقاً. كما تقول إنها متعبة من النقد اللاذع، ومن الغضب، ومن السفالة، والأنانية، وأنها متعبة لأنهم لا يفعلون أي شيء لإيقاف هذا السم. وتؤكد أنها متعبة من كيفية تشجيع جو الكراهية، ومن العنف المنتشر المتصاعد والقادم الذي لم يحدث بعد. وتؤكد كذلك أنها متعبة من الكاذبين المنافقين، ومن كيفية سماح هؤلاء الكاذبين بحصوله، ومن اضطرارها إلى التخمين فيما إذا فعلوا هذا بسبب الغباء أم عن قصد، وأنها متعبة من الحكومات الكاذبة، ومن الناس

الذين لم يعودوا يهتمون سواء كُذِبَ عليهم أم لا، ومتعبة من جعلها تشعر بكل هذا الخوف، ومن العداة ومن الجبن.

وكان السويسري يونس لوشر قد تناول سيناريو لأزمة مالية مفاجئة تجتاح لندن في روايته «ربيع البربر» وحاول بصيغة ما استشراف المأزق الذي قد تضع بريطانيا نفسها فيه في حال تصويتها على الانسحاب من الاتحاد الأوروبي، وذلك من دون أن يضع الأمر في الواجهة ويثرثر كثيراً عنه. وقد التقط لوشر رؤوس أفكار لأزمة متوقعة في أسواق لندن، وكيف أن هناك بنوكاً كثيرة تعلن إفلاسها، ويفيق مجتمع الأعمال على دوي خسارات البورصة وإعصار الأزمة المالية، وتحاول بناء على ذلك التحذير من مغبة السير في طريق التعصب والانغلاق.

تمنح الرواية مختلف الشرائح الاجتماعية خريطة للتحويلات التي تتعرض لها، وتكون مرآة حاضرها وتاريخه، والصدمة المصاحبة لقطة مرغوبة في ميدان المواجهة والمكاشفة.

ممتاز.. هذه رواية جوائز..!

هناك أوصاف يطلقها الإعلام على بعض الأعمال الأدبية تحتمل تأويلها بمفهومين متناقضين ومعنيين متضاربين، يمكن تلقيبها من باب تعظيم العمل أو من باب تقزيمه من جهة أخرى، وهذا يعتمد على التلقي والتوجه، ولا تكون المقاصد بريئة من السير وراء ضجيج مفتعل، أو بريق خاطف يوحي بالاستمرارية.

من التوصيفات التي راجت وتروج في عالم الرواية توصيف رواية ما بأنها «رواية جوائز» أو «رواية الجوائز». إذا أخذنا الأمر من منطلق الاحتفاء بالعمل فيمكن القول عنه إنه لافت

ومميّز ومحكم ومحبوك فنيّاً ويعالج مواضيع غير مطروقة أو يعالجها بأسلوب ذكيّ مميّز يؤهّله للتتويج في أرفع الجوائز المخصّصة للرواية. لكن إذا قاربنا المسألة من زاوية مخالفة، مختلفة، ربّما نمضي في تأويل ما بين السطور، وما يكمن وراء التوصيف المدرج الذي يقصد به تقدير العمل وصاحبه، لنقف على عتبة عقد غير مكتوب في ميدان الجوائز، ربّما يعمل عليه بعض الأدباء والناشرين ويشغلون على أساسه بطريقة غير معلنة، ويتضمّن تدبيج عوامل تكون موضع رضى أو قبول مجتمع القراء الذي يتخلّلونه على طريقتهم، ويمارسون نوعاً من الوصاية باسمه، وعليه أيضاً، ومن ثم توجيه الأنظار إلى خرق المحظورات وتجاوز الخطوط الحمر للإحياء بالتمييز والتغطية على ما يمكن أن يكون موضع تحفّظ ما مفترض.

تشير «رواية الجوائز» إلى حالة من الضبايئة، قد يفضّل أن تكون مكتوبة بعناية تلامس الخطوط الحمراء من دون الغوص فيها، تلمّح ولا تصرّح، وسيعتبر هذا امتيازاً في حال تتويجها، بأنّها تعتمد التورية والاستعارة في مقارباتها ومعالجاتها، وأنّها تتخفّف من المباشرة والمواجهة، وهذا ما يضمن لها التملّص من رقابات الأنظمة والمرور في معارض الكتاب وكوى البيع هنا وهناك بسهولة ويسر دون إثارة المشاكل مع السلطات المتحكّمة سواء كانت دينية أو سياسيّة.

ربّما تشكّل الجوائز المخصّصة للاحتفاء بالفنّ الروائيّ خطراً بمعنى ما وبصيغة خفيّة غير مرئيّة وغير واضحة على الرواية نفسها، وذلك حين تنقاد الرواية، بناء على طلب الناشرين والفاعلين في حقل التتويج والمطلّعين على سياساته وآلياته، إلى التقولب والاستمتاع بتوصيف «رواية جوائز/ الجوائز» لتغرق في

بحيرة مغلقة من الكتابة تحت الطلب، والكتابة طلباً للجائزة لا غير.

يكون الروائيّ السائر وراء قبولية عمله وصياغة موضوعات بعينها لأنها مرغوبة ومطلوبة من الجمهور ودور النشر شريكاً في تسطيح الرواية، متغرباً عن ذاته لإرضاء آخرين يستمتعون بدور الوصاية الذي يمارسونه، وهذا ما يناقض مفهوم الحرية في الأدب، ويدمر الرواية تحت زعم تنشيطها وترويجها وتسويقها وتقديمها على أنها فنّ العصر الحديث الأكثر تأثيراً وحضوراً.

وداعاً أيّها الكاتب الشبح..

درجت عادة المشاركة في الكتابة في الغرب، بحيث يتمّ الاشتراك بين كاتب محترف وشخص مشهور لديه حكاية ملفتة للأنظار تستحقّ التسويق، ويكون الكاتب صائغاً وحاضراً باسمه لا متخفياً وراء قناع الكاتب الشبح الذي دأب كثير من المشاهير على توظيفهم لتدوين كتبهم أو يومياتهم وإتمامها بالصيغة الأنسب. ويختلف الأمر عن الكتابة المشتركة بين روائيين لهما خبرة في عالم الأدب والكتابة، يكون عملهما عمل الأنداد المبدعين كالتجربة المميزة بين الراحلين عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا في روايتهما «عالم بلا خرائط».

كان الكاتب الشبح يحصل بحسب الاتفاق مع صاحب الحكاية أو مستخدمه على مبلغ أو مكسب بعينه، ويتمّ الأمر وفق بنود اتفاق تتضمّن عدم تصريح الكاتب الشبح بأنه من كتب الكتاب أو ساعد في صياغته وإظهاره بحلته النهائية. أما هنا فيتمّ قتل الكاتب الشبح لصالح الكاتب الصائغ الشريك.

يكون التقاء المصالح والحرص عليها أقوى من إخفاء الاسم أو التخفي وراء قناع، فكلاهما بحاجة لبعضهما بعضاً، صاحب الحكاية يقول: لديّ الحكاية، ولديّ الاسم البراق، والآخر يقول لديّ الشهر والقدرة على الصياغة والتفنن في الأسلوب والسرد وتجميل الحكاية، ولديّ المعابر إلى التسويق وأعرف فنونه وآلياته.. هنا يلتقي كل منهما بالآخر على قاعدة التنفيـع المتبادل.

مؤخراً نقلت وكالات أنباء عالمية خبراً عن شروع الرئيس الأمريكي الأسبق بيل كلينتون بالعمل على إصدار رواية خيالية بعنوان «الرئيس المفتقد» تستمد مادتها من أجواء البيت الأبيض، ويشارك في تحريرها الكاتب الأميركي جيمس باتيرسون.

وصف الدور المنوط بالكاتب جيمس باتيرسون بالمشاركة في تحرير الرواية، وهنا يأتي التحرير كتوصيف فضفاض لعملية الكتابة وصناعتها نفسها، ابتداء من الفكرة مروراً بالتفاصيل والصياغة وبناء الشخصيات والأحداث والحبكة وصولاً إلى الصورة النهائية للعمل.

وهناك تجارب سابقة ناجحة، منها مثلاً عارضة الأزياء الصومالية ويريس دايريه التي شاركتها كتابة وصياغة حكايتها في ثلاثة أعمال عن حياتها كل من جين د هايم في كتابها «فجر الصحراء»، و كاثلين ميلر في روايتها «زهرة الصحراء»، وكورينا ميلبورن في روايتها «بنات الصحراء»، وظهرت الكتب بالاشتراك بينهم، وهناك الباكستانية ملالا يوسفزاي التي حصلت على جائزة نوبل 2014، وكتبت حكايتها الصحافية البريطانية كريستينا لامب المتخصصة في التقاط وصيد حكايات شخصيات تساهم بصنعها أو تلميع نجمها، والإفادة من حكاياتها وصياغة

تلك الحكايات لدرجة صناعتها أحياناً، كما فعلت أيضاً في كتابها «نوجين»، إذ كتبت حكاية اللاجئين السورية المقعدة نوجين ورحلتها الشاقة وصولاً إلى أوروبا.

حلم الشخص المتمثل بحكايته تصبح واقعاً على يد شريكه الكاتب، وتصبح الحكاية المسرودة مؤثرة على حكاية مكتملة التفاصيل بعد أن كانت مفتقرة إلى الصياغة التي تسبغ عليها درامية وتشويقاً وتهيتها للدخول في عالم الأدب المكتوب العابر للحدود بعد أن كان في قيد المشاهدة أو فوضى الكلام المحتاج إلى سبك حسن وأسلوب محترف لبلورته.

لا يخفى أن هناك جانباً من الاستغلال الذي يمكن وصفه بالثمر والإيجابي يحضر بين مختلف الأطراف في عملية الكتابة بالاشتراك، وهناك حقوق محفوظة لكل طرف، سواء كانت تلك الحقوق مادية أو معنوية، وفي هذه الحالة يمكن القول: وداعاً أيها الكاتب الشبح..

أدب الهوامش

درج الحديث عن أدب المهتمشين، وعن الهوامش، وتمّ تجيير المفهوم بدلالاته المتشعبة لصالح أفكار تزعم الانتصار لأولئك الذين يتمّ تسليط الأضواء عليهم بذريعة أنهم مهتمشون، أو أنه تمّ فرض نوع من التهميش عليهم تاريخياً لأسباب مختلفة، قد تكون سياسية أو دينية أو عرقية.

ما الذي يعنيه أدب الهامش؟ هل هو ذاك الذي يتحدث عن فئة مهمشة في المجتمع؟ أو هل الذي يتناول قضايا يتمّ التعطيم عليها من سلط مختلفة، سواء سياسية كانت أو دينية؟ هل

يبدّد الأدباء الهوامش حين يقتحمون غمارها ويسلّطون أضواء الحكايات والكلمات على عوالمها؟

يتّسع مفهوم التهميش، يبدو متعدّياً، ينتقل من الجماعات إلى الأفراد، ومن الأفكار إلى القضايا، وما يبدو مركزياً في زمان ومكانتین معيّنين قد يجابه خطر التهميش حين اختلاف الظروف، وانقلابها إلى النقيض مما تمثّله تلك المركزية المتوهّمة في أذهان أصحابها.

يبرز في كلّ قطاع ومجال مَنْ يشعر بأنّه مهمّش، مَنْ يودّ الخروج من الهامش الفمروض عليه أو الذي اضطرّ للانزواء فيه، ويكون مسعى الخروج مرفوقاً برغبة مجنّحة في كسر القيود، والتنعم بمزايا المركز اللاغي لغيره من المختلفين أو حتى النظراء وحجبهم كي لا يسلبوه بعض نجوميتّه.

تكون الهوامش في خدمة الحياة نفسها، وهذا ما تحدّث عنه الروائية النمساوية إلڤريده يلينيك في محاضرتها لتسلّم جائزة نوبل للآداب سنة 2006 بعنوان مهمّشة» حين قالت: «إنّ الهوامش في خدمة الحياة التي على وجه الدقة لا تتحقّق، وإلاّ لما كنا نغوص في لجّتها، في ملاءتها، ملاءة الحياة الإنسانية، وهي في خدمة ملاحظة الحياة التي تجري أبداً في مكان آخر، حيث لا يكون المرء...».

تؤكّد يلينيك أن المرء حين يكون على الهامش يظلّ أبداً مهياً للقفز قليلاً، ثمّ قليلاً، بعد، جانباً، في الفراغ الذي يجاوز الهوامش، والهوامش أتت بأحبالها الهامشية معها، وهي جاهزة في كل حين، تفغر فاهها، لتزيد من غواية المرء، والغواية في الخارج، هي إغواء للداخل. وتارها تقول: «لغتي تنادينني، هناك على

الهامش، وتؤثر أكثر من أي شيء آخر أن تستدعيني إلى الهوامش، وليس عليها أن تتوخى هدفاً بمثل هذه العناية، إنما ليس لها أن تفعل ذلك، لأنها تبلغ الهدف دوماً...».

لعلّ صراع الأدباء في جزء منه منصب على البحث عن توسيع الهوامش، عن تهشيم الجدران، وتحرير المهمّشين ممّا فرض عليهم، لكن الخشية المصاحبة تتجسّد في أنّ الحديث عن المهمّشين أصبح قناعاً لبعضهم، حتّى من السلطويّين، للوصول إلى مركزيّة مأمولة، بحيث يلجأ للهامش ليصل إلى بغيته من دون أن يعني له الهامش سوى عتبة على طريق الوصول إلى الضوء المحتكر هناك في مركز يرنو إليه أو يسعد بدوام احتلاله وتسيّده.

حين يكتب السينمائيّ

ما الذي يدفع مخرجين احترفوا صناعة السينما والدراما إلى عالم الكتابة؟ ألا تكفي أعمالهم السينمائية والدرامية للتعبير عنهم أم أنّ الرغبة في التعبير عن الذات من خلال الكلمات هي التي تستوطن كيانهم وتدفعهم إلى خوض غمار الكتابة؟ ألا يكون السينمائيّ في صراع الصورة والمشهد والكلمة حين يدوّن حكاياته ويفصح عمّا يعترّك في وجدانه؟ ألا تكون الكتابة بالنسبة لهم وسيلة للتغلّب على الخوف بصيغة ما؟

لجأ كثير من المخرجين إلى الكتابة لتكون ميداناً آخر من ميادين تعبيرهم عن ذواتهم وأحلامهم وخيالاتهم، ومن هؤلاء مثلاً المخرج الفرنسيّ جان رينوار (-1894 1979) الذي كان يعبر عن خوفه من تلقّي الضربات وكان يجد من المريح جداً له،

إرسال الممثلين إلى العراق، من المكان الذي هو فيه كمخرج، تخلى عن خوفه وحذره حين كتب مذكراته «حياتي وأفلامي»، وأكد أنه سعى طوال حياته إلى صنع أفلام المؤلف، لا عن غرور منه، بل لأن الله وهبته توقفاً إلى تحديد هويته والتعبير عنها أمام الجمهور، كما أكد أن ما يعجبه في نزعة الظهور لدى المؤلف هو أنه لا يظهر ذاته جسدياً. وأن المؤلف يختفي بتواضع خلف الأبطال الذين يثثون الحياة في نتاجاته.

المخرج الياباني أكيرا كوروساوا (1910 - 1998) تأثر برينوار ومذكراته فكتب كتابه السيرّي «عرق الضفدع» الذي وثّق فيه محطات من تاريخ بلاده أثناء الحرب العالمية الأولى وما بعدها وصولاً إلى الحرب العالمية الثانية وما تلاها من فجائع عقب الاحتلال الأمريكي لليابان (1945 - 1952)، وذلك في سياق تأريخه السينمائي، وتدوينه سيرته التي يوردها في إطار توثيقي درامي موسع.

يتذكر كوروساوا كلمات أحد معلّميّه بأنّ الذي يريد أن يصبح مخرجاً عليه أن يتعلّم كتابة السيناريو أولاً. ويتحدّث عن مغامرته الإخراجية الأولى، والمشاعر التي كانت تجتاحه حينها، وكيف أن عمله كان يقدم له السعادة، ويؤكد أنه حين عمل كمخرج تفتحت عيناه فجأة، ورأى ما لا يمكن أن يراه في أثناء عمله كمساعد مخرج، وأحسّ بالفارق، بين أن تخلق ما هو خاص بك وبين أن تساعد أحداً ما، خاصة إذا كان هذا المرء يَصوّر سيناريو خاصاً به، لأن لا أحد يفهمه جيداً مثل كاتبه. كما يؤكد أنه موجود مع أبطال أفلامه بكامله، وأنه يجد صعوبة في أن يكون صريحاً حتى النهاية، وأنه عندما يعرض المرء ما يكتبه على الآخرين فإنهم يستخفون برسم صورة

حقيقية له. كما يدون أنه لا شيء في العالم إطلاقاً يمكن أن يكشف المبدع مثل إبداعاته نفسها.

يتعلق الأمر بتعدد أساليب الإبداع، وتبقى الكلمة المكتوبة وسيلة السينمائي الذي يتقمص دور الكاتب، ويسعى لإخراج كتابه بصيغته السينمائية، وكأنه يقوم بإخراج عمل مصور له، يزاوج بين المشهد المصور والمكتوب، وتكون الكلمة مفتاحه إلى عالم يكون نتاج العمل السينمائي المتراكم والعشق الفني للتأليف والخلق والإبداع.

الأدب والدافع إلى التدمير

هل يفترض بالأدباء والمفكرين أن يتحدثوا عن الأمل بعالم أفضل من دون تشريح بنى الشرور التي تجتاح عالمهم المعاصر؟ هل يكون التشاؤم محرّضاً على العمل ومحرّضاً على التغيير أم أنه يكون باعثاً على التقاعس وتثبيط الهمم والدفع إلى براثن اليأس؟ هل الأدباء من المسكونين باليأس جرّاء تخيلهم سيناريوهات تدميرية للبشرية؟

يشغل مصير العالم ومستقبله كثيراً من الأدباء الذين يحاولون تخيل سيناريوهات مختلفة له، وأغلب تلك السيناريوهات كارثية، تحمل نذر الدمار الشامل، وتحاول الاحتفاظ بنذر يسير من الأمل ليكون كوة للتفاؤل وسط غابة التشاؤم المستندة إلى معطيات الواقع الذي يبدو مزيجاً معقداً من التداخلات المبلورة لصيغ مختلفة من الإحباط.

الروائي الأمريكي كورماك مكارثي فإنه يتخيل في روايته «الطريق» صورة مرعبة للمستقبل، حيث تفنى مظاهر الحياة البشرية

إثر كارثة تلمّ بكوكب الأرض، ويظهر الطريق إلى المستقبل جزءاً من النباش في الماضي والبحث عن مقومات الحياة انطلاقاً منه، والتأكيد على أنّ الحياة طريق تتكاتف الأجيال لتعيده بين الماضي والحاضر والمستقبل، وأنه لن تكون هناك حياة إذا فرط الإنسان بإرث الماضي ومركزات الحاضر، ولن يتمكن من البقاء والاستمرار إذا أفرط بها في ظنه أنه يبني مستقبله بشكل منقطع عما كان ويكون.

أمّا المفكر والفيلسوف البريطاني برتراند راسل (1872 - 1070)، الذي نال جائزة نوبل للآداب سنة 1950 وصف في كتابه «آمال جديدة في عالم متغير» عصره بأنه عصر يسوده الشعور بالعجز والحيرة، وأنهم يرون أنفسهم مَسوقين إلى حرب لا يكاد يريدونها أحد، وهي حرب تجلب كارثة على البشرية. ووجد أنه على الرغم أن العقل ينصح بالخشية من هول المستقبل بناء على معطيات الواقع السوداوية، فإن هناك جزءاً آخر من النفس يجد متعة في الأمل، ويفترض وجوب البحث عن سبل لتعزيزه. وأكد على أن ما يود قوله هو أن ذلك الضرب من الرجال الذي يود رؤيته في العالم هو ذلك الذي ليس لديه نزعة للقتل، والذي يمتنع عن القتل لأنه محرم، ولكن لأن أفكاره مشاعره تحمله بعيداً عن الدافع إلى التدمير، وقد انتهى مفهوم الخطيئة كله بوصفه هذا على الأقل في حدود ما يتعلق بالفكر والشعور الواعين.

يأمل أن يسود الأمل في الحياة لا الرغبة في الموت، وأن يعيش الأفراد أحراراً، وأن من الواجب وضع حد للفوضى الدولية ومبدأ القوة، ويجد أنه ليس هناك أي أمل في الفوضى إلا إذا تغير الأفراد عما هم عليه من رغبة في السيادة والسيطرة

والتحكم، وأن من الضروري أن يقل شعور الأفراد بالعداء والخوف نحو أفراد آخرين، وأن يكون لديهم اطمئنان أكثر فيما يتعلق بحياتهم ذاتها، وكذلك إدراك أكثر وضوحاً للحاجة القصوى إلى تعاون على نطاق عالمي في هذا العالم الذي خلقته الأساليب الفنية الحديثة.

يأتي تحذيرُ الأدباء من الكوارث المحتملة، وتنبؤهم بها بناء على معطيات التاريخ ومؤشرات الواقع، من منطلق التشديد على وجوب استنفار القوى والتكاتف لحماية الحياة الإنسانية من وحشية الإنسان نفسه ومن جشعه وهوسه المرضي بالسيطرة والتحكم والتأله.

وتبدو دوافع الإنسان إلى التدمير مقنّعة بأردية التطوير وماضية في ظلاله المعتمدة، ولربما هذا من أخطر ما يقودها.

المؤثرات الخفية

كيف يتشكّل النصّ الأدبيّ في ذهن صاحبه؟ كيف يتمّ تظهيره ودفعه إلى الآخر المتلقّي؟ هل يمكن ملاحظة التأثيرات الخفية التي تدفعه إلى الواجهة ليتصدّر اهتمام الأديب وينشغل به؟ هل يمكن إدراك الآثار المضمرة في النصوص؟ هل النصوص مكتملة بصيغتها التي تصل إلى المتلقّي أم أنّها تستكمل رحلة انبثاقها وتبلورها وتظهرها كصور مكتوبة..؟

ربّما يكون من باب التعذّر اقتفاء المؤثرات والآثار الخفية التي تدفع الأدباء والفنانين إلى اختيار موضوعاتهم والغوص فيها، وربّما التعلّق بها بحيث تصبح هواجس لهم، يتعمّقون في عوالمها ويبحرون في فضاءاتها محاولين استكشاف الجديد

والمفيد والغريب منها، وتكون محاولات الاستكشاف بالنسبة لهؤلاء رحلة معكوسة إلى اكتشاف الذات في دائرتها النفسية والاجتماعية.

في كتابه «ما لا يدرك» يدور الأرجنتيني لويس غروس حول فكرة جوهرية تكمن في أنه لا شيء يدرك بشكل مطلق ولا حتى تلك الأشياء التي نالها بسخاء في بادئ الأمر ونحتفظ بها لبعض الوقت. وتراه يعتقد أن الباحثين عن الحب كالباحثين عن الذهب بدورهم جحافل، لكن هل يكفي ذلك لإثبات وجود الحب؟ وإذا ما كان موجوداً إلى أي مدى تصل سلطته؟ ما هي حدوده؟ ويرى أيضاً أن تشيزاري بافيزي وفرانز كافكا وفرناندو بيسوا، حاولوا الإجابة عن هذا السؤال المحوري، وكان ثلاثهم ضمن حشود الباحثين المجدة تلك، وقد شككوا في وجود الذهب أو تلك السعادة المنشودة، وحاولوا الإجابة عن هذه الأسئلة في أعمالهم وحياتهم بطرق مختلفة.

ربما تأتي إشارة غروس إلى أنه إذا كان كثير من الناس يستمر في الولع بما لا يدرك، في كل مكان، فإن علينا أن نسلم بهذا الأمر الواقع، في صلب العملية الإبداعية. يقول ثمة دوماً شيء ينقص وشيء آخر يحضر، حتى وإن كان على شكل سراب ليعوض ذلك النقص. هناك في الخلفية، باعث حياة، وموت وعشق وصمود. شيء من كل هذا ينبض، متهدجاً لكن بإصرار، في دراسته. ويجد أن هذا الاستكشاف يؤدي إلى أسئلة أخرى تتجاوز الحالات التي أخذت بالاعتبار، منها مثلاً: ما الذي كان، أو يمثل هنا «اللامدرك»؟ أهو المرأة؟ أم الحياة؟ أم العالم؟ أم الحب؟ أم المرغوب؟ أو أشياء أخرى خفية..؟

لعلّ من المغري في عالم الأدب والفن أنّ المشتهى يظلّ بمنأى عن القبض عليه وتقييده، ويتشظى بدوره إلى سلسلة لا نهائية، فلا يكاد مبدع يظنّ أنّه عثر على ذاك الذي لا يُدرك وقام بتظهره حتّى يكتشف أنّه انسلّ من بين يديه إلى فضاء غير محدود عليه البحث عنه من جديد.. وربّما هذا من أسرار الجمال والتجديد والتجريب في هذا العالم الساحر.

تحديّ الخوف

كيف يواجه الأدباء الخوف في مقارباتهم وتحلياتهم؟ هل بالإمكان أنسنة الخوف والتعايش معه؟ ألا أيّ حدّ يمكن تقليص أظافره وتحمل تأثيراته؟ هل يختصّ الخوف بجانب أم تراه يتشعب ويتخلّل مجمل التفاصيل؟

يصف البولندي زيغمونت باومان (1925 - 2017) الخوف في كتابه «الخوف السائل» بأنه الاسم الذي نسمي به حالة اللايقين التي نعيشها، وهو الاسم الذي نسمي به جهلنا بالخطر، وربما يجب فعله لمنع الخطر، وبما يمكن فعله لمنعه وبما لا يمكن فعله، أو بما يمكن فعله لصدّه إذا لم يكن لنا طاقة بمنعه. كما يلفت إلى أن الحادثة كانت القفزة الكبرى إلى الأمام، بعيداً من ذلك الخوف، إلى عالم خال من القدر الأعْمى المغلق، ومن ذلك الموطن الطبيعي الذي تنمو فيها المخاوف، فكان فيكتور هوجو يتحرق شوقاً، ويتغنى بزمن يقودنا فيه العلم ويتحول المنبر السياسي إلى منبر علمي، ويأتي زمن تنتهي فيه المفاجآت والأوهام وأنماط الحياة الطفيلية.. زمن خال من كل شيء يصدر عنه الخوف، لكن يبدو أن الطريق إليه دائري

يعيد المرء إلى المكان نفسه، ويبدو ان الخوف دائم في كل مكان، وأن الزمن الذي نعيشه هو زمن الخوف مرة أخرى.

هناك البوسنيّ سلافيدين آفيدتش (1969) الذي يحصي في روايته «مخاوفي السبعة» قائمة بالمخاوف التي تجتاح الإنسان، وهي الخوف من: الموت، المرض، الفقر، الزواحف، مساحات الماء الواسعة، الارتفاعات، وخوف المرء من أن يدفن حياً. بالإضافة الخوف من الوحدة. ويجد أن من الضرورة مواجهتها ومغالبتها وتحديها، وعدم الارتكان لسطوتها المدمرة.

وهناك كذلك الإيطالي جوزبه كاتوتسيلا الذي يتقصى في روايته «لا تقولي إنك خائفة» حياة العداء الصومالية سمية عمر، وأثناء اتقصائه ينبش بؤر المخاوف التي كانت تتلبسها، ورعب الحياة في إفريقيا والحرب والعنصرية والهروب والهجرة واللجوء والصراع من أجل الفوز ونيل الاستحقاق والجدارة، وما يصاحب ذلك كله من خوف متجدد متعاضم.

أما النمساوي بيتر هاندكه فقد جعل الخوف في روايته «خوف حارس المرمى عند ضربة الجزاء» مدخلاً لمقاربة أسئلة وجودية تتناهب بطل روايته بلوخ الذي كان حارس مرمى سابقاً، يجد نفسه في مواجهة مخاوف الواقع والمستقبل التي تتفوق على طيف خوف يلوح له في ذاكرته وماضيه.

ولعلّ الخوف الذي أشار إليه الفلسطيني الراحل محمود درويش في قصيدته «على هذه الأرض ما يستحق الحياة» سلوك دفاعي هجومي في الوقت نفسه، جانب من إرجاع الخوف إلى مصدره الذي يرتعب في قرارته، حيث الخوف في قصيدته نوعان: «خوف الغزاة من الذكريات»، وخوف الطغاة من الأغنيات»،

وربما هذا الخوف هو مصدر إقلاق دائم للمحتلين والطغاة
ببقيهم محاصرين بالجمهر الذي يحرقهم في أتون الخوف
المتفاقم لديهم.

تفكيك بنية الشر

كتب كثير من الأدباء والفلاسفة عن الخير والشر، وما وراءهما،
وعن المسببات والتأثيرات والنتائج، وكيف يكون هناك بشر
مصنّفون في خانات تتبع لهذا الجانب أو ذاك، وكأنّ الخير والشرّ
لونا الحياة المُعبّدان للتصنيفات اللاحقة التي يتمّ توزيعها
بحسب أدوار أصحابها بين هذا الميدان أو ذاك.

هل ينطبق الحديث عن النسبيّة على الخير والشرّ أم هما
مطلقان؟ كيف يصنّف خير ما بحسب تصنيف جهة معيّنة
على أنّه شرّ مطلق بحسب جهة معادية؟ هل يتمّ التلاعب
بالمفاهيم لحساب أفكار مغالطة، أو مضلّة؟ هل يكون الحديث
عن الشرور وما تثيره من تداعيات في نفوس ضحاياها تكريساً
لها أم تخفيفاً من وحشيتها وتأثيرها؟ ألا يندرج مسعى الأدباء
في تفكيك بنى الشرّ وتعرية الأشرار من طغاة متجبرين ومَن
يتبعهم من متاجرين بالدين والشعارات الرنانة ضمن سياق
الانتصار للحياة الإنسانيّة والعدالة المنشودة؟

في قصيدته الشهيرة «المواكب» أنشد جبران خليل جبران: «الخير
في الناس مصنوع إذا جبروا/ والشرّ في الناس لا يفنى وان قبروا»
مختصراً فلسفة حياة من خلال تكثيف الخير كصناعة إجباريّة
يقوم بها الإنسان تحت وطأة الاضطراب أو الحاجة، في حين أنّ
الشرّ يكون أبسط، ولا يحتاج إلى إرغام، بل قد ينفجر بطريقة

تلقائية عفوية مودياً بالإنسان في مسعاه.

وفي كتابه «ما وراء الخير والشر» أحال الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الخير والشر إلى ما يكمن وراءهما، إلى ما يدفع إليهما، وهنا «ما وراء» تكون معبرة عما يسبقهما، عما يصنعهما ويفضي إليهما بشئى السبل، وكأنهما وجهها الحياة المعبران عن حقيقة الإنسان، عما يظهره ويخفيه، عما يسعى إليه وما يقوم به.. الخير والشر قطبان محوريان في صراع البقاء.

أما الأمريكي ريتشارد سينيت فقد درس في كتابه «في مواجهة التعصب.. التعاون من أجل البقاء» مختلف السبل التي تساعد الإنسان في العالم الحديث للوصول إلى مجتمع أفضل من خلال مهارة الإصغاء الصادق والتعاون مع الآخرين، حتى إن كان هنالك تضارب في المصالح بين الأطراف التي يفترض بها أن تتعاون فيما بينها. ونوّه إلى أن الناس جميعاً يقفون في الحياة الاجتماعية والشخصية ضد التقييد على الرغبة والإرادة، أو ضد فرض حاجات لأناس آخرين لا تتلاءم مع حاجاتهم.

تحدّث سينيت عن إمكانية ورود التعاون في أشكال كثيرة، وكيف أنه يمكن أن يترافق مع التنافس، كما هو الأمر عندما يتعاون الأولاد فيما بينهم لوضع قواعد أساسية للعبة يتنافسون فيها، وأنه يمكن أن نلمس لدى الكبار بوضوح توليفة شبيهة من التعاون والتنافس في الأسواق الاقتصادية وفي السياسات الانتخابية وفي المفاوضات الدبلوماسية، وأنّ التعاون يغدو قيمة قائمة بذاتها في الطقوس المقدسة منها أو العلمانية.

بين البحث عن الخير لتعزيزه، وعن الشر لتقزيمه وإدانته وتعريضه، يظلّ دأب الأدباء والمفكرين مركزاً على تفكيك آليات

الحياة البشريّة الغنية بمختلف الصراعات والألوان من السبل المساعدة على الارتقاء بالتعاون، والسعي لتجميل الحياة والحدّ من رقعة الشرور المتفاقمة بطريقة مرعبة.. ويبقى الأدب خيراً، وصناعة إنسانيّة ساحرة، وإن أمعن في تفصيل الشرّ وتفكيك بنائه الأخطبوطيّة.

الجنوح الشعري لدى الروائيين

تتنوّع سبل نسج الروائيين لعوالم رواياتهم، وتختلف الأساليب التي يعتمدونها ويلجؤون إليها في صياغة تلك العوالم التي يقدّمون من خلالها تصوّراتهم ورؤاهم عن المتخيّل والمفترض عبر الرواية.

يجنح عدد من الروائيين إلى استعمال اللغة الشعريّة في أعمالهم، بحيث يسعون إلى النفخ في الجمل الروائيّة التي تعتمد التّركيز والتفصيل إلى فضاء من إنشائيّات فضفاضة لا تحمل أيّة إضافة للنصّ الروائيّ، بل تثقل كاهله بالتكلّف الشعريّ واللغويّ، وتحمله أعباء الاستطراد والانسياق وراء إغواء الشعر للروائيّ..

بالإنّكاء على توصيف الفرنسي كريستيان دوميه في كتابه «جنوح الفلاسفة الشعريّ» وإسقاط الجنوح الشعريّ على حال الرواية لدى عدد من الروائيين والروائيّات العرب، يمكن التوقّف عند جنوح مختلف عن ذاك الجنوح الشعريّ لدى الفلاسفة؛ ذاك الممدوح في صيغه المتجلية في عمل دوميه وفلسفات من استشهد بهم.

وكما يقال إن كانت النصوص الفلسفية والشعرية تسكن القارّة نفسها، فحريّ بالنصوص الروائيّة أن تجاورها في السكنى،

وتستقي من كليهما لتكمل صورتها الحداثيّة، لا أن تقيّد نفسها بقوالب معيّنة، سواء كانت شعريّة أو فلسفية.

وبالحديث عن الجنوح الشعريّ في الرواية، قد يكون الخطّ الذي كرّسه روائيّون وروائيّات في العالم العربيّ، عبر توظيف اللغة الشعريّة المتكفّفة في الرواية، ولاقى نجاحاً في مرحلة ما، مورّطاً لآخرين يحاولون اقتفاء آثار أولئك الذين حصدوا ثمار عملهم، وأصبحوا مقيّدين بدورهم بما استعذبوه من سلطة شعريّة مصطنعة على النصّ الروائيّ، أو تطويع الرواية شعريّاً.

هناك غادة السمان، وأحلام مستغامي احتلتا موقعاً رياديّاً في سياق إغراء روائيات لاحقات عليهما باقتفاء خطّهما الشعريّ في الرواية، وبمعزل عن الظروف التي ساهمت في إنجاح كلّ منهما وإيصالهما إلى مستوى متقدّم من الشهرة، فإنّ لغتهما الشعريّة في الرواية أصبحت قيّداً لمن حاول تقليدهما، وظهرت روائيات يحاولن استنساخ تجربتهما ولغتهما وحتى صورهما ولقطاتهما، في توهم مضللّ أنّ وصفة الشهرة والنجاح الروائيّة هي وصفتهما فقط، وأنّ لغة الرواية هي لغتهما الشعريّة وحدها.

ويمكن هنا الإشارة إلى اللغة الشعريّة التي يلجأ إليها روائيّون عرب في أعمالهم الروائيّة، وكأنّهم نسخ ذكوريّة في الرواية العربيّة من أحلام مستغامي نفسها، وقد حقّقوا حضوراً في المشهد الروائيّ من خلال ما يوصّف بـ«سطوتهم ونفوذهم» في ميادين الجوائز والمهرجانات، ومع أنّ بعضهم حقّق إنجازاته وشهرته، بلغته ووسائله المساعدة، إلّا أن محاولات آخرين من الجيل الجديد تقليد ما يمكن توصيفها بـ«وصفته» باتت مشكلة لهم، وعبئاً على كتابتهم.

وهناك ربّما يمكن التذكير بما يوصف بجنوح الشعراء إلى الرواية، حيث التفت كثير من الشعراء في العالم العربيّ إلى كتابة الرواية، ربّما ليقين داخليّ مضمّر لديهم لا يودّون التصريح عنه، عن اقتصار الشعر على حيّز محدود، وعدم قدرته أو قدرتهم من خلاله، على التواجد بقوة في الساحة الأدبيّة وتحت أضواء الجوائز التي باتت تلتفت إلى الرواية وتركّز عليها أكثر من الشعر.

ولعلّ المشكل يكمن في تحوّل الجنوح إلى جموح لا يهدأ، بحيث يغدو المرغوب عنه مرغوباً فيه بشدّة لأنّه يشكّل تياراً سائداً ويثير شهية لا ترتوي للشهرة المأمولة من وراء هذا التقليد الذي يجنح بالرواية والشعر معاً إلى زوايا بائسة.

الخلاص الرومانسي

يقدم الأدب مقترحات، تكون غرائبية أحياناً، لما يصفه بعض الأدباء بالخلاص الرومانسي من أعباء العالم، وتراهم بذلك يفترضون تقديم ما يعتقدون أنه أنسب لمواجهة الشرور والقباحات التي تقضّ مضاجعهم، وتدفعهم إلى التغرّب عن واقعهم وحياتهم.

ينشد الأدب تقديم ما يمكن أن يطلق عليه خريطة طريق أدبية للوصول إلى الغاية الإنسانية المتمثلة بالسلام والعيش المشترك والتسامح وتقبل الآخر المختلف، بحيث تكون القصيدة الشعرية واللوحة الفنية، العمل الدرامي أو الكتاب الأدبي، من المشتركات الدافعة للتقارب، والمساهمة بلعب دور مهمّ في تفهّم المتغيرات والتكيف مع مقتضيات العصر.

حين يوقن الأديب بأنه طالما كان العيش في العالم الذي لا يستطيع مغادرته أمراً شاقاً، فإن عليه أن يجعله مريحاً ولو قليلاً، كي يقوى على احتمال حياته العابرة فيه، ولو لفترة قصيرة من الزمن، وهنا يتجلى نداء الشاعر وتظهر موهبة الفنان. والقول بأن كل مبدع هو عظيم القيمة، لأنه يخفف من قسوة عالم البشر ويثري قلوبهم، يحمل الأدباء مسؤولية جمالية كبرى.

من الروائيين الذين سعوا إلى التقاط جانب من هذه المفارقة، الياباني ناتسومي سوسيكي (1867 - 1916) في روايته «وسادة من عشب» حيث عمل على نقل جزء من الحيرة التي تعتمل في عقل راويه، وهو رسام وشاعر، ينتصر للشعر والفن، يجد الأدب والإبداع، يمضي في رحلته إلى الجبال، يحاول التقاط مكامن الجمال في العالم الذي يبحر في ثناياه، يبحث عن اللوحة المثلى والقصيدة المشتهاة، ويلقي بآرائه وتنظيراته عن العوالم التي يعيشها وتعيش في داخله، وتنعكس كمشاهد في محطات حياته بحثاً عما يرنو إليه من حلم مثالي.

انتصر سوسيكي لعالم الفن والأدب والإبداع، ينوه إلى أن بوسع قصيدة أو لوحة أن تطرد كل ضجر من هذا العالم، حيث يصعب العيش، فهي تعرض أمام عيني المرء عالماً من الجمال، وكذا تفعل الموسيقى والنحت. ويجد أنه لا حاجة إلى تقديم هذا العالم من خلال الفن، إذ يكفي أن تتأمله مباشرة كي تعثر على قصيدة حية ونبع من غناء.

لعل وصفة الخلاص الرومانسي تتبدى متناقضة مع وصفة العصر بما تفرضه من واقعية تصل حدود القسوة أحياناً، وتتجاوز حدود الوحشية في أحيان أخرى، لكن البحث عن مقترحات

للخلاص من سطوة الشرور يظل أحد أبرز علامات الأدب قديماً وحديثاً، وأحد أهم القضايا التي تشغل بال الروائيين في كل مكان.

ولعلّ القول بأنّ الأدباء هم حراس الأحلام، أو مظهر الكوابيس، يحمل في حالتيه جزءاً من الشاعرية، والصحة كذلك، لأنهم حتّى حين يكشفون عن فداحة الجرائم التي تعرضت لها شرائح بشرية هنا أو هناك، فإنّهم يوظّفونها في سياق لعن الخراب وتقديم مقترح غير مباشر بوجوب تجاوزه إلى ما هو أبعد، إلى البحث عن الجوهر الكامن داخل الإنسان، وعن تثوير الإيمان بقدرته على تحجيم جزء من الشرّ، ولو بالتحايل عليه بفكرة رومانسية حاملة..

الرسم في الأدب

هل هنالك حدود واضحة دقيقة تفصل بين الأجناس الأدبية أم أنّ الحديث عن حدود معيّنة قد يندرج في سياق التأطير، وقد يقيّد رحابة العالم الذي يرنو الأديب إلى مقاربته بأسلوبه؟ ألا تستعين الرواية بمختلف الأجناس وتحاول استيعابها والإفادة من الجديد والمبتكر فيها؟ هل الأديب إلا راسماً بالكلمات على طريقة نزار قباني في مجموعته «الرسم بالكلمات»؟

لا ينفكّ الرسم يحضر في الأدب بمختلف الصيغ، سواء كان عبر محاولات عدد من الرسامين ولوج عالم الأدب، وتنويع أساليب تعبيرهم عن ذواتهم، واتّخاذ الكتابة وسيلة محاذاة للرسم كي تبلور تصوّراتهم عن عوالمهم، أو من خلال استعانة أدباء في مختلف الأزمنة بمنجزات الرسم والاتّكاء عليها في أعمالهم، لتكون ينباع إلهام لهم، أو مصادر تحريض وتحفيز.

توصف الرواية أحياناً بأنها لوحة مرسومة بعناية من قبل كاتب ينتحل دور الرسّام في التقاط التفاصيل، ليقوم بتظهرها تالياً وتلبسها لشخصياته المتخيّلة، بحيث تؤدّي تلك التفاصيل مهمة نقل المشهد الذي يراد تصويره والتأكيد على تميّزه المنشود، في محاولة لإيصال الرسائل المبطنّة المرجوة.

يمكن أن تكون اللوحات علامات فارقة على درب توثيق محطات من حياة أصحابها، كما حصل مع الرسّام الهولندي الشهير رامبرانت (1606 - 1669) الذي دوّن في كتابه «يوميات رامبرانت» حكايات لوحاته التي رسمها بالموازاة مع المشاعر التي كانت تتلبسه وتسكنه وتدفعه حين عمله عليها، موثقاً سيرة حياته من خلال الفن والرسم اللذين كانا أدواته لتجميل عالمه الذي عانى فيه كثيراً من المصاعب التي لم تثنه عن درب الفن.

قد تغدو لوحات فنّانين مشاهير نوافذ مشرعة للأدباء، يتسلّلون من خلالها إلى عوالمهم، أو يبتكرون عوالم خاصّة بهم بناء عليها، لتكون تلك اللوحات مداخل إلى فصول الرواية، وأحداثها. مثلاً هناك أعمال أدبية استلهمت من أجواء لوحة الـ«غرنیکا» الشهيرة لبابلو بيكاسو الذي استوحاها من قصف قرية غرنیکا في إقليم الباسك من قبل طائرات ألمانية وإيطالية، وقد تحولت لوحته «غرنیکا» إلى رمز عالميّ لمناهضة الحروب ومحاولة لتجسيد السلام. ومن الأعمال التي استلهمت العنوان وحاولت تحويره بصيغة محلية، كتاب «غورنيكات سورية» للكاتبة نجاة عبد الصمد التي حاولت تقديم تسليط الأضواء على فجائع شهدتها وعايستها في محنة الحرب السورية المستعرة..

كما اعتمد الشاعر والروائيّ سليم بركات في روايته «سبايا

سَنَجَار» على استلھام لوحات عدد من الفنانين العالمين لتكون معبره إلى فصوله الروائيّة، مازجاً بين اللوحة والرواية، ومختاراً رسّاماً ليكون بطل عمله الذي قارب فيه المأساة السورية بأسلوبه المميز.

تتعدّد سبل التعبير عن الذات في ميادين الأدب والفنّ، ويفترض بهذه السبل أن تكون كشّافة ترنو إلى ما يكمن فيه سعادة الإنسان ومتعته وفائدته، وإن سلكت مسارات تصوّر فيها شقاءاته التي تكون مفعمّة بدورها بالعبر، بحيث تخلق لديه حافزاً للاستمرار والبحث عن منافذ لاستحقاق الجدارة بالإبداع والحياة معاً.

الرواية الأخيرة

هل يمكن تأثير الزمن والتقدّم في العمر على الكاتب واستعداده للاشتغال كالسابق على تفاصيل أعماله وتحبيكها؟ هل يحتاج الروائي إلى الكف عن الكتابة حين يشعر بأنه قد وصل إلى «أرذل الكتابة»، أو أنّ ما قد ينشره لن يرتقي إلى مستوى الأعمال التي كان قد اشتغل عليها حين كان في أوج عطائه وصحّته؟

هل يصل الكاتب في عمله الأخير إلى ذروة كماله الأدبيّ والفنيّ والأسلوبيّ أم يصل إلى طريق مسدود يكرّر فيها ذاته وأسلوبه؟ هل روايات الكتاب الأخيرة هي تمارين على الرواية والأسلوب كالروايات الأولى؟ هل يترهّل الأسلوب أم يبلغ مستوى مميزاً من الصقل والبراعة؟

كان إدوارد سعيد (1935 - 2003) قد تحدّث في كتابه «عن الأسلوب المتأخّر» عن جانب من هذه المسألة وكيف أنّ تحليل

الجسد واعتلال الصحة يؤثران على أسلوب الكاتب وطريقته في الكتابة والحياة معاً. ويمكن الإشارة هنا إلى أن الأسلوب المتأخر قد يكون من النضج بمكان بحيث يظهر متجاوزاً ما أبدعه صاحبه، كما أنه قد يظلّ في نطاق محدود يرنو إلى بلوغ بعض ممّا كان قد بلغه صاحبه من قبل.

هناك روائيون أثروا اعتزال الكتابة، كحالة الأمريكي فيليب روث، وربما يكون ذلك نتيجة إدراك منه أنه قد تعب ووصل إلى نقطة لن يستطيع فيها إضافة أيّ جديد أو مبتكر لما أبدعه في أعماله السابقة، ويكون الاعتزال هنا منطلقاً عن قوّة وإيمان ورضى عن تاريخه وإبداعه، لا متهرباً من مواجهة الزمن بأثاره. وهناك آخرون يفضلون التوجّه للقصص القصيرة أو اليوميات التي لا تحتاج إلى تحبيك كثير واشتغال على التفاصيل والربط والبناء الهندسي والدقة المفترضة للرواية.

مثلاً رواية «العدد صفر» للإيطالي أمبرتو إيكو، وهي الرواية الأخيرة التي صدرت له، تعد من أضعف رواياته، ولا يمكن للقارئ تجاهل المقارنة بينها وبين رواياته السابقة التي أحدثت صدى كبيراً ولم تكف عن إثارة السجلات من حولها، سواء كانت روايته «اسم الورد»، أو «مقبرة براغ» أو غيرهما، كما أنها تظهر كتمرين على الكتابة لمن قرأ إيكو في أعماله الفكرية والنقدية والبحثية.

رواية «إيزابيل» للإيطالي أنطونيو تابوكي التي صدرت بعد رحيله، وتعد العمل الأخير الذي نشر له، مع أنه قد يكون قد أنجزه منذ زمن، ولاسيما أنه كان قد تحدث عنه في مقابلات له، لكنه لم ينشر إلا بعد رحيله، وهنا يكون السؤال عن مدى رضى الكاتب عنه، وعن أسباب تأجيله أو إهماله

لنشره في حياته، وما إن كان ينتظر العودة إليه والاشتغال عليه من جديد بحيث يرضى عنه قبل دفعه للنشر.

يقيناً تبقى للروايات الأخيرة حكاياتها التي تختلف عن حكايات الروايات الأولى. ولعلّها تكون محطات لافتة في مسيرة أصحابها الباحثين عن إتمام دائرة أعمالهم الإبداعية، ووضع نقطة بداية جديدة لدربهم في عالمهم الأدبي الذي اشتغلوا على تصميمه وهندسته بحرفية وتفانٍ طيلة أعمارهم.

الرواية اللقيطة

ما الذي يدفع كاتباً أمضى أوقاتاً طويلة في الإعداد لروايته ونسج عوالمها إلى نشرها غفلاً من اسمه؟ لماذا يلجأ إلى حجب اسمه ونشرها باسم مستعار، أو من دون اسم أحياناً؟ هل هو الخوف من النجاح؟ من الفشل؟ من الشهرة؟ من مواجهة القراء بشخصيته الحقيقية؟ هل هو تهرب من المواقف التي يبتئها في نصّه؟ أم غير ذلك ممّا يحتجب عن القارئ والدارس؟

لا يخفى أنّ الروائي الذي يقضي ساعات في حبك تفاصيل عمله، ويعايش شخصياته، يتحلّى بجرأة تصل حدود المجازفة والمغامرة لتنسب روايته إلى مجهول، وإخفاء هويته واسمه، وعدم البحث عن أيّ مجد مأمول من وراء ما كتبه، وكأنّ الرسالة المراد إيصالها هنا هي أهمّ بالنسبة إليه من هويته واسمه، أو كأنّه يصبو إلى مستقبل لفكرته التي ينسج نصّه حولها. العمل ورسائله التي يحملها تتصدّر اهتمام صاحبه وتطغى على هويته واسمه.

تختلف الرواية التي يمكن وصفها باللقطة عن تلك التي يكتبها كاتب شبح لآخر ينشره باسمه، ويتقاضى الكاتب الحقيقي الذي يخفي هويته أتعابه المتفق عليها، ويكون كأي تاجر يبيع بضاعة تصبح تابعة لآخر دفع ثمنها، وهنا هي تجارة البؤس والفساد والارتزاق، بعيداً عن أي إدانة أو محاكمة أو تجنٍ.

الرواية اللقطة تنسب لاسم مخترع، يتخفى الكاتب الحقيقي خلفه، ولا يصرّح عنه، يبقى قناعه المظلم، أو الحامي بمعنى ما، ذلك أنه يكفل له الكتابة بحرية مطلقة من دون إيلاء أي اهتمام لأي مساءلة محتملة عما يحمله عمله من شيفرات، وحتى ما يمكن أن يشتمل عليه من مثالب. يتخفّف صاحب الرواية اللقطة من أعباء الدفاع عنها، يلقي بها بعيداً عنه وكأنها إثم، أو كأنها قضية مثيرة للشبهات.

ربما يحمل الأمر جانباً آخر، بحيث يرغب الكاتب الحقيقي المختبئ وراء قناع الاسم المجهول بإفساح المجال لعمله للتقدّم والانتشار بعيداً عن أية علاقات أو محسوبيات تسود في الأوساط الثقافية، وفي رسم عمله مساره المفترض بعيداً عما يثقله أو يشغل القراء عنه. كما قد يكون في هذا الاختيار جانب تسويقي، وتشويقي أيضاً، بحيث يبحث القراء والكتاب الآخرون عن اسم الكاتب الحقيقي، الذي قد يكشف عنه لاحقاً في انتظار التقاط ثمار نجاح مسبق.

هناك في تاريخ الأدب حالات من إصدار نصوص منسوبة لأسماء مستعارة، وقد يعلن أصحابها عن هوياتهم الحقيقية أو يبقونها طي الكتمان، مثلاً، راجت مؤخراً روايات إيطالية حظيت بشهرة كبيرة؛ «صديقتي المذهلة»، تنسب لكاتبة إيطالية اسمها إيلينا فيرانتى، ويقال إن ناشرها فقط يعرف هويتها الحقيقية،

ولا أحد آخر، برغم أن التخمينات تنشط للحبث عنها في نابولي ومحيطها، وبعض الأماكن الإيطالية التي تصوّرها في رواياتها..

وفي العالم العربيّ صدرت عن دار الجمل سنة 2003 رواية «عالم صدام حسين» باسم مهدي حيدر، وصاحب هذا الاسم غير معروف، ولم يصرح الناشر خالد المعالي بعد عنه، على الرغم من إشارات تلمّح إلى روائيّن عراقيّين وآخرين عرب محتملين.. وكانت رواية «زبيبة والملك» التي نسبت «لكتابها» المجهول، قد نسبت إلى الرئيس العراقي الراحل صدام حسين، ولكن ذلك لم ينف عنها صفتها كرواية لقيطة لكاتب لم يرد الكشف عن هويته.

الرواية في أحضان السيرة

ترمي روايات عربية كثيرة صادرة مؤخراً في أحضان السيرة الذاتية، أو تنطلق من عالمها، وتتكلّى عليها في تقديم عوالمها والتحليق في فضاءاتها السيرية، تلك التي يحرص المرء على إبقائها سرّية في الحالات العادية، أمّا في حالة الروائيّ، فتراه يكشفها للعلن، ويسرّبها في سياق الرواية، إذ يكفل له التخيل الروائيّ هامشاً كبيراً للتحرّر من سطوة المسألة المفترضة، أو استجواب القارئ الناقد وتلصّصه.

هل الروايات وفق هذا الإطار الذاتيّ سرّ ناقصة؟ وهل هي عبارة عن اعترافات يسوقها أصحابها بصيغ فنيّة وطرق غير مباشرة للتملّص من أيّة مسؤولية أو مساءلة؟ هل تكون الرواية بحد ذاتها تاريخاً للمرحلة التي يعالجها الروائي وبالتالي هي سيرة مرحلة / مرحلته التي يكون شاهداً عليها؟ هل يقول

الروائيّ كلّ ما لديه عن حياته في رواية واحدة أم تراه ينثر حياته على رواياته لتحمل كلّ رواية جزءاً من سيرته وتنهض تحت أعبائها أو تنتعش في أحضانها؟ هل نشهد نهاية الخيال الروائيّ لصالح هيمنة السيرة الذاتية المواربة؟

يمكن ذكر عدد من الروايات العربية الصادرة في الفترة الأخيرة يتماهى فيه أصحابها مع أبطال رواياتهم، ويتقاطعون معهم في كثير من الملامح والتفاصيل منها مثلاً «فهرس» لسنان أنطون، «ذئبة الحبّ والكتب» لمحسن الرملي، «مياه متصحرة» لحازم كمال الدين، «والتيه والزيتون» لأنور حامد.. بالإضافة إلى عدد غير قليل من الروايات يضيق المجال بذكرها كلّها.

لا يخفى أنّ الروائيّ حين يتحايل على سيرته، ويدسّ محطات منها في رواياته، يتحرّر من رقابته الذاتية تحت مسمّى الرواية ليقدم اعترافاته المبتوثة بين ثنايا نصّه من دون الاضطرار لأيّ تبرير، وتكون الأنا لديه ممثلة للآخر، يلجأ إلى نوع من البوح والاعتراف أو حتى التعرية ضامناً أنّ الفنّ الروائيّ يتحمّل تلاعبه الفنّي والشخصي.

وقد يحمل قول تولستوي في هذا السياق تأكيداً على حرّيّة الروائيّ وتحرّره في الوقت نفسه، ويشير إلى أنّ ما لم يبح به الروائيّ في رواياته التي هي سيره بطريقة ما أهمّ ممّا دونه حتّى الآن، تراه يقول: «هناك أمورٌ يمكن شرحها في الفنّ، في مشاكل الحرفة.. ولكن هناك أيضاً مسائل شخصية وسريّة وحساسة في عملية الإبداع الفنّي لا يجوز التحدّث عنها، كما لا يجوز للمرأة أن تصف أوّل ليلة لها مع رجل.. وحين يؤرّخ الفنّان حياته الفنّيّة فإنّه عادة يتناول الكثير من مسائل الإبداع الفنّي، ولكنني أعتقد أنّ أهمّها لم يكتب بعد، ما زال في طي الكتمان».

هل تكون السياسة روح الأدب، أو أحد محرّكاته الرئيسة؟ وهل ندخل بهذا التساؤل الأدب في ما يوصف بـ«مستنقع السياسة» ونقوم بتلويث ما يوصف بأنه طاهر ونقيّ فيه؟ لماذا يكون الطهر والنقاء والصفات الحميدة المسبغة على أدب يتعد عن مقاربة السياسة بطريقة مباشرة وكأنه يدخل وكرّاً ملوثاً لن يستطيع الخلاص منه؟ وهل، كما يزعم البعض، أن افتقار النصّ الأدبيّ للمقصد السياسيّ يبيده كلعبة بلاستيكية تقلّد هيكل حسناء لا روح فيها؟

هناك رأي يسود عند بعض المشتغلين في مجال الأدب والفنّ يتمثّل في ضرورة النأي بالنفس عن الخوض في قضايا سياسيّة آنيّة، وتفضيل ما يوصف بإيثار السلامة على الانخراط في مستجدّات العصر، يعتقدون أنهم لو أدلّوا بآراء تصبّ في عالم السياسة فإنهم قد يفقدون جمهوراً في الضفة الأخرى، أو ينزلقون إلى منحدر لا يريدون الضياع في طياته.

وكان في تقسيم الجماهير إلى ضفاف وتوزيعهم على زوايا وفق انتماءات أو ولاءات سياسيّة يجبر المرء على طمس رأيه الإنسانيّ، الرأي الذي يكون سياسياً بالضرورة، فكيف يمكن زعم النأي عن السياسة وهي تتدخّل في كلّ تفصيل من تفاصيل حياة الإنسان، ونتيجة لتداعياتها وتأثيراتها، إما يسود سلام واستقرار، أو تعمّ فوضى وتنشب حروب، كما أنها تساهم في تقسيم الشعوب وتكريس الخلافات، وبخاصّة حين تكون هناك صراعات دمويّة عنيفة.

وهناك مَنْ يعتقد أن السياسة تقتل روح الرواية التي تقاربها وتغوص في خفاياها، وتخنق شخصياتها وأبطالها بسموم الواقع والمباشرة، لأنها متحركة سائلة بطريقة مرعبة، متغيرة في التوجهات والمواقف، ويمكن أن يضيع الروائي بوصلته وهو يتخبط في عوالمها المعتمدة وأنفاقها الخائفة، ويوجبون على الرواية التي تصبو إلى عمر مديد وانتشار كبير عابر للأزمنة والأمكنة ألا تقتحم مضمار السياسة المفعمة بالنقائص والمنزلاقات.

لماذا قد يراد من الأدب في هذا السياق التاريخي أن يتجنب الخوض في قضايا سياسية، وأن يسعى ليكون نقطة اتصال وتقاطع بين الفرق المتناحرة، أي أن يزعم الحياد في قضية إنسانية لا تقبل الحياد، ولا يمكن التخلي عن المشاعر والمنطق حيالها، ومن ثمّ وضع الظالم والمظلوم في خانة واحدة، وربما تسليط مزيد من الضوء على منطق الجلاد ومحاولة البحث عن تبريرات نفسية لما أقدم عليه من موبقات بحق الناس.

وجد البريطاني جورج أورويل (1903 - 1950) الذي انطلق في كتابته من نقطة وعي بالظلم، أنه حين استشعر الافتقار للقصد السياسي فإنّ ما كتبه ظهر بلا روح. وقد شكّلت روايته «1984» الشهيرة، التي تعود إلى صدارة الاهتمام بين وقت وآخر، نصّاً مربكاً للديكتاتوريات منذ صدورها سنة 1949 وحتى الآن. مثلاً في الولايات المتحدة ازداد الإقبال عليها بطريقة ملحوظة بعد انتخاب دونالد ترامب رئيساً، لأنها تذّكر وتفصح الممارسات الرقابية التي يسعى لفرضها على الناس. وفي أماكن أخرى ظلّت هذه الرواية بعيدة عن دائرة الاهتمام والضوء السلطوية فلم تمنعها كي لا تلفت إليها مزيداً من الأنظار، ولم تسمح بها كي لا يتمّ ترويجها وتأخذ حيزاً كبيراً من الانتشار،

فكانت في إطار المعتم عليه والمتجاهل.

بعيداً عن اعتبار السياسة مستنقع تلوّث للرواية، أو حقل ألغام قد يودي بالروائي الذي يغامر بخوض تجربة تفكيك هذا الحقل، وتظهير شيفراته وتعرية أسرارهِ، فإنّ هذا العالم المليء بالأكاذيب والأسرار والخبايا يظلّ ميداناً أثيراً من ميادين اشتغال الرواية الحديثة، يمكن العبور من خلاله إلى بلورة تصوّر أشمل عن واقع الحال، ورسم صورة أكثر دقّة للماضي، والتجرؤ على استشراف تصوّرات للمستقبل بناء على ما يتمّ اكتشافه وإظهاره.

الرواية واقتفاء آثار الديكتاتوريين

هل ينهي الموت حياة الديكتاتوريين وحضورهم الرمزي والتاريخي في ذاكرة الشعوب والبلدان التي حكموها؟ وهل من اليسير إزالة آثارهم التي تركوها على مرّ العقود؟ أليسوا صنّاع حاضر ومستقبل بلدانهم في الفترات التي حكموا فيها، وأصبحوا جزءاً من تراث تلك البلدان، ولو من باب تبديد التراث نفسه، أو الفتك بالبلدان ذاتها؟

لا تفتأ الديكتاتوريات تثير حفيظة الأدباء وتحرضهم على أعمال مخيلاتهم لاقتفاء الآثار التي تخلفها في مختلف مناحي الحياة، وفي مستقبل البلاد، وتدفع إلى مساءلة كيفية احتفاظها بجاذبية خاصّة، مكروهة في الواقع، ومنشودة في الرواية، تتمّ معالجتها بصيغ أدبية وروائية مختلفة.

يمارس الروائيون انتقاماً روائياً من الطغاة في أعمالهم، قد يرسمونهم بصيغ كاريكاتورية تارة، كحالة ميلان كونديرا في

رسمه لشخصية ستالين باستخفاف وتندر في روايته «حفلة التفاهة». وقد يحضرون عبر تدبيج مواجهة مباشرة تارة أخرى كحالة الإسباني فرناندو أربال (1932) في كتابه الذي وجهه كتبه بصيغة «رسالة إلى الجنرال فرانكو» سنة 1971، يواجهه بطريقة أدبية بمدى وحشيته، يكشف له عن جانب من فظائعه المقترفة بحق البلاد وأهلها، يتمنى عليه أن ينقذ نفسه، ويتحوّل ويتغيّر. أن يكون بالأحرى سعيداً في النهاية، أن يهجر عالم القمع والضعينة، ويقلع عن السجون وعمّن حوله من أشرار ومن أخيار.

يبوح أربال لفرانكو عن اعتقاده بأنه معذب بلا حدود، يقول له إنّ الإنسان المقهور فقط، من يستطيع فرض القهر حوله. يخاطبه قائلاً: «الأم يتملكك، ليس كرجل سياسي وعسكري فحسب، بل وفي انحرافك أيضاً، أنت ترسم حطام السفن، ولعبتك المفضلة هي قتل الأرانب وسماك التونة. كم من جثة في سجلك؟ في أستوريا وأفريقيا وفي الحرب الأهلية وما بعدها؟ حياتك متشحة بالحداد. أتخيلك محاطاً بحمام بلا أرجل بأكاليل سوداء، بأحلام تطحن الدم والموت».

في العالم العربي تمكن مصادفة روايات حديثة تقارب محطات من سير طغاة عرب، من ذلك مثلاً رواية «السوريون الأعداء» لفواز حداد التي يرسم فيها شخصية حافظ الأسد روائياً. وهناك كذلك حديثاً رواية «الفتنة» للعراقي كنعان مكية التي يصور فيها الأيام الأخيرة من حياة صدام حسين ومشهد إعدامه. كما أن هناك رواية «ليلة الرئيس الأخيرة» للجزائري ياسمينه خضرا يتناول فيها محطات من حياة القذافي وأيامه الأخيرة.. ناهيك عن روايات أخرى قاربت مواقف من حياة طغاة آخرين.

لا يخفى أنَّ حياة الديكتاتوريين تظلُّ مثيرة للبحث والمقاربة، وتفترض الدراسة لكشف الدوافع والأسباب التي تقودهم إلى ارتكاب جرائمهم بحق الشعوب والبلدان التي حكموها، ولعنة وصولهم إلى درجة من الطغيان وتوهم القداسة والتجبر، بحيث يكون جبروتهم مدمراً وجالباً سلسلة من الكوارث بطريقة أو أخرى، وتأخذ الرواية حصتها من الخراب المعمم بهندسة أعمال تنبش بنية الخراب ذاك في محاولة لاستخلاص العبر منه في مسعى لعدم تكراره.

الرواية وتأويل القوانين

تكون أية محاولة روائية لمقاربة التاريخ وترجمة بعض من وقائعه مغامرة فنية وفكرية معاً. وتظل تثير أسئلة متشعبة، منها: هل يمكن توصيف القراءة الروائية والمقاربة المتخيّلة للتاريخ أنها محاكمة أدبية بأثر رجعيّ لتاريخ ما يزال متفَعلاً ومؤثراً في الزمن الحاضر؟ ألن يشتمل توصيف القراءة الروائية للتاريخ بالاحتواء على أثر رجعي سواء كان إدانة أو تبرئة بالتصوّر المنقوص؟

أين يتموضع الروائي؛ قارئ التاريخ، الذي يسعى إلى ترجمة رؤاه عما جرى في الماضي في ضوء المعطيات التي أفرزها الزمن الحديث الذي تلا ذاك التاريخ؟ هل يكون أمام معضلة الانسياق وراء الأحداث كما تناهت إليه أم يخلق سبله الخاصة لمعالجتها فتصبح رواية عن التاريخ بناء على جوانب متقاطعة، رغوية، وأخرى رؤيوية..؟

لا تكاد تخلو أية رواية تختار التاريخ حقلاً متخيلاً لها من

إسقاطات معاصرة، يرون عبرها الروائي استلهاً عبر معيّنة، أو إيصال رسائله المرجوة من خلال استدراج التاريخ إلى الحاضر وضخّه بروح جديدة تبقي فعاليته صالحة لفترة مستقبلية قادمة، يأمل لها أن تكون مديدة.

في أزمنة الحروب والأحداث المفجعة الكبرى يحضر التاريخ الشخصي غير المرويّ كرافد لا مرئيّ لقراءة تاريخ تلك الأزمنة من زوايا مختلفة، بحيث تكون لكلّ امرئ روايته، بحسب موقعه في سياق الأحداث وموقفه منها، ويكون في تبني الروائيّ لوجهة نظر بعينها، أو تدعيمها، انتصاراً لصاحب الموقف والموقف نفسه الذي يسانده بطريقته الفنيّة.

يتعقب الروائيّ الماضي يتفحص ضروب الجنون فيه، يحاول قراءته ومقارنته بعين روائية معاصرة، يعتبر أن أولئك الساعين لكشف أسرارهم وخباياهم كانوا كالمستكشفين الثوريين، كأنهم فتحوا النوافذ عنوة، وتركوا الهواء يدخل، والريح التي عصفت أخيراً بالتراب، الذي تركه المجتمع يتراكم على أهوال الماضي.

في رواية «القارئ» أثار الألماني برنهارد شلينك عدداً من الأسئلة المتعلقة بمقاربة التاريخ القريب ومحاكمته ونقده، وكيف تمت في ألمانيا إطلاق أحكام بمفعول رجعي على بعض الشخصيات التي كانت مشاركة في أحداث معينة، وتم توجيه تهم إليها بحيث تم فصلها عن السياق العام والظروف المحيطة وسطوة النظام وأحكامه التي لم تكن تقبل المجادلة أو المناقشة.

يتساءل شلينك عن ماهية القانون من خلال راويه؛ المتماهي معه في تجربته في سلك القضاء، والمتأثر بمحاكمة بطلّة الرواية حنة شميترز، عما إن كان يكفي أن الفقرة التي أدين بموجبها

حرس معسكرات الاعتقال والمأمورون كانت موجودة فعلاً في قانون العقوبات وقت ارتكابهم جرائمهم، أم أن السؤال كان كيف كانت القوانين تفسر، وتطبق في الوقت الذي ارتكبوا فيه جرائمهم وأنها لم تطبق عليهم؟

ربما إحدى محاسن الرواية أنها لا تبحث عن الإجابة في هذا المضممار بقدر ما تجتهد في إثارة الأسئلة وإنارة العتبات التاريخية..

سياقات مجمّلة

الأميركي جيمس بالدوين (1924 - 1987) الذي عرف بمواقفه المناهضة للتمييز العنصري والجنسي والتفاوت الطبقي، يحرض لدى القراء الرغبة في البحث عن إجابات لأسئلته التي يثيرها، ومنها ما الذي يحدث عندما لا يكون بمقدور امرئ ألا يحب أحداً، وماذا يحدث لو كان خائفاً من نفسه، وخوفه ذاك يمنعه من الوقوع في الحب، وما إذا كان يغدو متوحشاً أو خطيراً إلى درجة يجب معها إبعاد الناس عنه..

يرحل في روايته «غرفة جيوفاني» إلى باريس في فترة الخمسينيات من القرن المنصرم، حيث كانت تعجّ بالمغتربين والعنف الخفيّ، فيزورها ديفيد الأميركي ليقف عاجزاً عن قمع نوازعه رغم معرفته بخطورتها وآثارها القاتلة، وبعد وقوعه في الحب وتعرفه لاحقاً إلى عامل حانة إيطالي، جيوفاني، تتغير حياته، وهنا قد توصف الرواية بأنها تنزلق لخانة الرذيلة، أو تجميل الرذيلة والدفاع عنها، في الوقت الذي تكاشف وتستعرض من دون تأثيم أو تجريم.

يسلم الراوي بعجزه أمام اختيارات الحياة، حين يقول إن الحياة تمنح هذه العلاقات والروابط وتأخذها مرة ثانية، وتكمن المشقة الكبرى في أن تقول للحياة: نعم. ويصرح أنه عندما يبحث المرء عن اللحظات الحاسمة والمصيرية في حياته، تلك اللحظات التي تغير الزمن الذي سيأتي بعدها، سيجد نفسه يقتحم، بألم عظيم، متاهة من الإشارات المزيفة والأبواب التي تصطفق فجأة. ويستعيد لقطات من حياته السابقة، وما يصفه بتلك الرحلة التي تواجهه في انعكاسه الذي يراه على زجاج النافذة كلما هبط الليل.

يقرر راوي بالدين أن يعيش حياته كما يشاء، وألا يفسح المجال لأي شيء في العالم أن يشعره بالخوف أو الخجل، وقد نجح بامتياز ألا يعير العالم أي انتباه، وألا ينظر إلى نفسه، وأن يبقى في الحقيقة يراوح مكانه. أراد أن يجد نفسه، وظن أنه في أعماق قلبه يعرف تماماً ما كان يصدد فعله عندما ركب الباخرة متجهاً إلى فرنسا. ويتناول واقع اختلاف نظرة المرء للنعيم والجحيم، وكيف أن لكل امرئ نظرتة الخاصة به حيالهما، وأن الحياة تمنح المرء خيارات معينة، وربما أن الحياة نفسها تتطلب قوة للتذكر، وتتطلب قوة من نوع آخر للنسيان، وتقتضي بطولة حقيقية لفعل كليهما. وينوه إلى أن هناك أناساً يستدعون النشوة عن طريق التأم المستمر لموت براءتهم، وآخرين ينسون النشوة وينكرون الألم ويكرهون البراءة، والعالم منقسم غالباً بين المجانين الذين يتذكرون والمجانين الذين ينسون، وأما الأبطال فهم نادرون.

تحظى الرواية بأهمية كبيرة من خلال قدرتها على التأثير واستقطاب قراء كثيرين يفضلون الحكايات على الأفكار الجامدة

المجرّدة أو المباشرة، يتماهون مع شخصياتها، ويتفاعلون مع القضايا التي تطرحها، سواء كان من باب الانتصار لها أو انتقادها ومناهضتها، ما يبقّيها في إطار التأثير المشتّهي وتداعياته، بحيث تدفع القارئ لاتّخاذ موقف ما حيال قضية ما، لا أن يكتفي بالقراءة ويغلق الرواية وينسى ما ترمي إليه أو تستبطنه وتبثّه من رسائل وأفكار.

لا يمكن حصار الرواية بخانة محدّدة وكأنّها فعل كموجّه، ولا يمكن تقييدها بأنّها تنتصر للفضيلة أو تنحدر إلى مستنقع الرذيلة، وكأنّ الحياة عبارة عن لونين فقط، أو يتمّ تقديم الألوان الأخرى التي تزيّن حكايات الحياة ومحطات الرحيل والتغيير المتجدّدة التي تثرى بالاكشاف والتجريب والتعدّد والاختلاف.

الرواية وكشف ما وراء كواليس هوليوود

درجت العادة أن تستوعب السينما الفنون الأخرى، وتصهرها معاً لتخرجها وتنتجها بصيغة سينمائية، وفق متطلباتها وتبعاً لأدواتها وآلياتها، أما أن تتحول هي إلى موضوع للمقاربة والتشريح بحلة روائية، فهذا ما يكسر العادة، ويمنح الرواية فرصة التغلغل في ثنايا هذا العالم المغربي بالمعالجة.

تثار أسئلة كثيرة عن دور الأدب في عالم السينما، وكيف يتمّ توظيف الأدب كبنية رئيسة لإنتاج فيلم سينمائي، في الوقت الذي يتمّ تعظيم دور الممثل، والمخرج بشكل أكبر، وكيف تستغل شركات الإنتاج جهود الجميع بطريقة تظهرهم حلقات في سلسلة تضخيمها لثرواتها، في حين أن الأدب والفن يبقيان في

ميدان آخر، وتبقى وحشية السوق محط اهتمام المنتجين.

من الروائيين الذين اقتحموا غمار الكتابة عن عوالم هوليوود: الأميركي غور فيدال (1925 - 2012) في روايته «هوليوود: رواية أمريكا في عشرينيات القرن العشرين»، ومواطنه تشارلز بوكوفسكي (1920 - 1994) في روايته «هوليوود».

بالتركيز على رواية بوكوفسكي تمكن ملاحظة رصده لمشاهد من عالم هوليوود المعتم، ورسمه لصور عن الأضواء العامة والسلطة المضللة التي تصنعها الشهرة لأصحابها، وحديثه عن جنون المال والتخبط العلاقات وتورط النجوم في أساليب مشينة من أجل الخطوة بالمال والسعي للشهرة.

لم يسعَ بوكوفسكي إلى مسaire الصورة النمطية المتشكلة لدى عدد من القراء، أو من جمهور السينما وعشاق الأفلام الهوليوودية، إلى تجميل صورة هوليوود أو ترفيعها، بل تراه ذهب أبعد من ذلك، كتب بنوع من التعرية، صادمًا ذاك التصور الذي لا يخلو من براءة أو سذاجة، ناقلًا صوراً أخرى من واقع الحياة في عالم السينما وصناعة الأفلام والنجوم.

«هوليوود» هي الرواية الأخيرة لبوكوفسكي دون فيها تفاصيل كتابته لفيلم سينمائي من أجل إنتاجه وتصويره في هوليوود، وكيف أنه تورط في الكتابة تحت ضغط الحاجة وتشجيع الأصدقاء، وبخاصة صديقه المخرج باربت شرودر، بحيث انتقل من ضفة لأخرى، من عالم اشتهر بمقاربتة وتصويره له إلى عالم الشهرة والأضواء والمال في هوليوود.

لم يحاول بوكوفسكي كتابة أسطورة عالم مزيف، بل مضى إلى ما وراء الأضواء، نزع الأقنعة، وكتب بتعرية، كتب بجرأة المطلع

على الخبايا، غير المتردد في الكشف عن الأوبئة التي تسود في عالم يراه الآخرون مخملياً عن بعد، في حين تغرقه الأحوال، والأموال بصيغة أخرى، مَنْ يكون خائضاً في دائرته.

ربما يمكن وصف ما قام به بوكوفسكي بأنه أذان هوليوود من داخلها، اتخذها رافعة لكشف النقاب عما وراء الكواليس فيها، أذناها في الوقت الذي كان أصبح مديناً لها بدوره بصناعة أسطوره كما تَمَّت بلورتها وتصديرها إلى القراء.. في النهاية لعب لعبة السوق ونجح فيها إلى حدّ ما.

الرواية ومناهضة سرديات المستعمرين

تظلّ القضايا الإنسانية متجددة عبر الأزمنة، ويظلّ الأدباء يدورون في فلكها، يستقون منها ويعالجونها بمختلف السبل، تراهم يلجؤون إلى تجريب أشكال الكتابة والأدب لكشف النقاب عنها وتقديمها للقراء بحلل معاصرة كلّ مرة.

يكون الأدباء أمام رهان التجديد حين خوضهم مغامرة تصوير قضايا كبرى تحظى بكثير من والمناقشة والمساجلة والتحليل والتفكيك، ويكون التحديّ الأبرز ماثلاً أمامهم ومتجسداً بسؤال الترهين والمعاصرة والإسقاط، والجديد الذي يمكن أن يضاف إلى التراكم الموجود في هذا الباب.

ناهض العديد من الروائيين سرديات المستعمرين، وصوّروا الفظائع التي يقترفها المستعمرون بحقّ أبناء المستعمرات، وكيف أنّهم كانوا يتعاملون معهم كأشياء لا قيمة لها، أو أشياء تكتسب قيمتها لتصادف وجودها في حضرتهم كمستعمرين وبمعيتهم كمتحضّرين. بحسب ما يحلو لهم توصيف أنفسهم والتباهي بذلك.

أبرز بعض الروائيين الذين قاربوا واقع المستعمرات في الرواية كيف أن العنصرية تبدل ألوانها وصيغها وتجلياتها، كما توجد لنفسها أراضٍ جديدة كل مرة، ولا تعد السبل لمنح الضحايا أنفسهم ذرائع للتحويل إلى جلادين، وتبقى الانتقام كارثة متجددة كذلك، حيث يبقى الدائرون في مستنقع الدموي لفترات طويلة.

وأبرزوا كذلك واقع أن الاستعمار لا ينتج إلا المآسي ولا يخلف وراءه إلا الدمار، وأن المزاعم والأكاذيب التي يسوقها لتبرير عدوانه تنقلب عليه، وذلك بعد أن تكون قد تسببت بفجائع تاريخية لأولئك الذين وقعوا بين برائته المسمومة. وواقع أن الاستعمار يترك خلفه قنابل موقوتة؛ اجتماعية وسياسية واقتصادية، دأمة التفجير والتدمير، وحين يكشف الروائيون عن صور العنف والجنون فإنهم يساعدون في تشخيص العلل والكوارث على أمل تلافيتها ذات يوم، بعد الاعتبار منها.

أظهر الروماني قسطنطين جورجيو (1916 - 1992) في روايته «شخاؤو المعجزات» كيف أن تدخل الدول الكبرى في شؤون الدول الضعيفة يساهم في تفتيت بنى تلك الدول أكثر، ولا تجدي مزاعم الاستعمار في تطويرها بأي شكل من الأشكال، بل تلعب دوراً سيئاً في دفعها إلى التناحر والاحتراب والخراب، وتترك خلفها قنابل موقوتة من العداوات المتفاقمة. كما يبرز جنون شهوة الغزو والسيطرة التي تتحكم بأولئك المدفوعين بعبودية المال والهيمنة، وعدم تقبلهم أي دور للآخر إلا كتابع لهم، والتخطيط للدمار بشتى السبل، وتصدير الأكاذيب تلو بعضها في مفارقة سمجة لقلب الموازين، وإظهار ذلك الجنون كنوع من التضحية في سبيل تحسين أوضاع الآخر.

لعل جزءاً من عبث اللغة ومراوغتها يكمن في احتمال كلمة المستعمر على نوع من الخداع اللفظي والمعنوي، ذلك أن من يفترض به أن يساهم في الإعمار يكون في حقيقته لصاً للتاريخ والتراث والكنوز والبشر، ومستنزفاً للبلاد المستعمرة وثرواتها ومجيراً إياها في خدمته ولصالحه.

لا يخلّف المستعمر خلفه إلا الدمار في مسار صناعته لأسطوره وتدمير الآخرين بحجة ترقيتهم، وربما تعكس صرخة «جئتكم غازياً» لمصطفى سعيد بطل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للسوداني الراحل الطيب صالح، جانباً من الجنون المعاكس، والتوق الذي يدفع أبناء المستعمرات إلى الاقتصاص من مستعمرهم السابقين بطريقتهم، والردّ على الاستلاب التاريخي الذي تعرّض له بلدهم بأسلوب لا يخلو بدوره من سير وراء نداء الجنون الذي أعمى المستعمر نفسه.

السخرية كسلاح روائي

هل السخرية نقطة قوّة أم ضعف في الرواية؟ ألا يمكن أن تكون سلاحاً ذا حدّين؟

حين فازت رواية «الخائن» للأميركي بول بيتي بجائزة مان بوكر سنة 2016، تفاجأ بيتي بإضفاء توصيف الهزل على الرواية من قبل المؤرخة البريطانية أماندا فورمان التي كانت رئيسة الهيئة المانحة للجائزة، والتي كانت قد أشارت إلى قوّة السخرية كأسلوب روائي ومدى براعة الكاتب في توظيفها، في حين أنّ الروائي قال بعد ذلك «إنّ مناقشة المظاهر الكوميديّة في الرواية منع النقاد والقراء من مناقشة أفكارها الجديّة..».

يمكن للسخرية أن تكون مثار مدح أو ذم، وذلك بحسب جرعاتها المبتوثة بين طيات الرواية، ويمكن للرواية أن تجمع بين السخرية والجد، وتعتمد السخرية أداة لنسف الجدية التي يتم اتخاذها دريعة للاحتماء خلفها، ووسيلة للتخفي والهروب من المواجهة.

وقد أدرك الروائيون دور السخرية في واقع الحياة، لذلك قاموا بتوظيفها في رواياتهم، لتكون زاوية مقارنة من قبلهم لواقع مأسوي ظلامي، يغدو الهزل فيه الكوة الوحيدة التي يتسلل منها الضوء للمقموعين.

عمل روائيون كتبوا عن محنة الطغيان ورسوموا شخصيات الطغاة والمستبدين في أعمالهم على ضحّ كم كبير من السخرية فيها، لإظهار وجه مختلف لأولئك الطغاة الذين يحرصون على إظهار وجوههم المتجهمة القاسية، والتي يحاولون عبرها التباهي بقوتهم وترويعهم لمحكوميهم.

لجأ الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز إلى السخرية في روايته «خريف البطريق»، أظهر الطاغية المستبد بصورة هزلية مثيرة للضحك، والشفقة في بعض الأحيان، كأنه كان ينتقم من الإرهاب الذي ينشره الطاغية طيلة حكمه، ويبيده بصورة كوميدية بائسة.

كما استعان يوسا أيضاً بالسخرية في روايته «حفلة التيس» التي صور حالة من حالات الطغيان، بحيث نسف بدوره جدار الحماية الحديدي الذي يسعى المستبد إلى فرضه لعزل نفسه عن الآخرين، والتفاخر بالوحشية والتخويف، وكانت المقاربة الساخرة والصورة المطروحة من آليات مجابهة الطغيان.

والتشيكى ميلان كونديرا سَرَبَ في روايته «حفلة التفاهة» صوراً ومشاهد ساخرة عن القيادات الشيوعية في حقبة الاتحاد السوفييتي «لينين، ستالين...»، في محاولة للتعرية، والنيل من الإيذاء التاريخي الذي تسببت به للآخرين وبلدانهم.

عربياً تحضر نماذج كثيرة، منها مثلاً «حارة السفهاء» للتونسي علي مصباح، و«سماهاني» للروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن الذي أظهر بدوره صوراً هزلية لسلطان طاغية كان يحكم زنجبار في القرن التاسع عشر، أثناء ما يسمّى بالوجود/ الاحتلال العُماني في زنجبار، وكان السلطان العُماني يحكم بوحشية منقطعة النظير، ومن خلال رسم صورة كاريكاتيرية له، ينسف ساكن أسس دكتاتوريته ووحشيته، ويظهره كسادج تائه في علله، بعد أن يعرضه لأكثر من انتقام، والانتقام اللفظي الساخر يكون رداً على العنف الممارس من قبله على محكوميه.

تتبدى السخرية صفعة الروائي على وجه الوحشية، وبرغم أنها قد لا تبدو قويّة في البداية، لكنها مع التراكم توسّع دائرة تأثيرها، وتلعن مناخ الرعب والإرهاب، وتقض مضاجع المستبدين بتعريض صورهم بصيغها الصارمة الباعثة على الخوف إلى علامات للتنكيّت والهزل.

الشيخوخة ثيمة روائية

تتحول الشيخوخة التي تكون مرحلة عمرية إجباريّة في رحلة الإنسان الطبيعيّة إلى حتفه، إلى ثيمة روائية لدى عدد من الروائيين عالجوا آثارها على البشر، والخوف المزمّن ممّا يوصف بأرذل العمر، ذاك الخوف الذي يسكن أعماق كثيرين، وقد

يتسبب بتحويل واقعهم إلى قلق متجدد، وصراع دائم من أجل تلافي الهزيمة الحتمية في معركة الحياة أمام سلطة الزمن القاهرة.

كيف يمكن للإنسان تطويع مراحل حياته متقبلاً واقع الزمن وفروضة بعيداً عن تبيد الوقت في تحدي ما يبدو تحدّيه ضرباً من الجنون في واقع الحال؟ هل يرتكن لليأس ويقعد بانتظار الشيخوخة أم يتأقلم مع واقعه ويتقبل ما ينقله الزمن إليه مرحلة بعد أخرى؟ هذه الأسئلة وغيرها شكّلت مفاتيح روائية لعدد من الأدباء ليغوصوا عميقاً في عوالم كبار السن ويظهروا ما يجول فيها من تحديات ومكابدات.

عالجت التشيلية إيزابيل الليندي في روايتها «العاشق الياباني» كيف أن الشيخوخة يمكن أن تكون مرحلة هادئة في حياة الإنسان، كما قد تصبح مرحلة عاصفة عاتية مجنونة. تورد نماذج من حالات عاشها بعض كبار السن والعجائز، منهم من لم يتمكن من التصالح مع ضعفه وشيخوخته فاختر الموت ليرتاح ويريح، وهناك من تقبل الأمر وتفهمه، وتعاطى معه كمرحلة لابد منها في رحلة الحياة الثرية.

اختارت الليندي مركزاً خاصاً للمسنين في سان فرانسيسكو ليكون رمزاً لمقاومة الزمن وتقبل آثاره، نقلت معانيات عشرات المسنين الذين أدوا أدواراً هامة في زمنهم، وتقبلوا سلطة الزمن عليهم، وكيف يتعايشون مع شيخوختهم وعجزهم بثقة بعيداً عن وساوس العودة بالزمن إلى الوراء، أو بعيداً عن لعنه والسخط عليه وعدم تقبل واقع الحال. وقد صوّرت قسوة الزمن ووحشيته التي تتفوق على أية وحشية أخرى، وترمز إلى أن السلاح الوحيد الذي يمكن به تحدي سلطة الزمن وتأثيراته

المفجعة هو الحب المتجدد غير المحدود، والعطاء الذي يمنح معنى للحياة، ويهبها قيمة إنسانية راقية تكسب أصحابها حضوراً دائماً في ذاكرة المحيطين بهم، بحيث يتغلب الذكر الحسن على فقد المفجع.

قارب الروائي الجزائري الطاهر بن جلون في روايته «حين تترنح ذاكرة أمي» مرحلة الشيخوخة من زاوية مختلفة، من خلال تصويره المتغيّرات التي طرأت على حياة أمه بعد إصابتها بمرض الزهايمر اللعين، وكيف أفسد ذاكرتها، وبلبل واقعها، وكان أثراً مدمراً من آثار الشيخوخة، لكنه اتخذ معبراً لاستعادة أمه وتاريخ حقبة كاملة معها.

يكن إبداع الروائيين في تحويل علائم الشيخوخة إلى علامات فارقة في درب الرواية وعالمها الثري، بحيث تكون كل مرحلة من مراحل حياة الإنسان عالماً متكاملًا يكتسب تجدده وتفردّه في رحلتي الحياة والأدب معاً.

العلماء كشخصيات روائية وممسرحة

قد يتخذ الروائي أو المسرحي من حياة وأفكار وإنجازات شخصية علمية أو فكرية أو فلسفية ميداناً لعمله، بحيث يجعله وسيلة لتقديم تصوّراته المعاصرة، أو ما يفترض أنه كان ليؤمن به أو يناضل في سبيله، لو قيّض له الانبعاث أو الوجود في زمن الروائي الذي يكون زمناً معاصراً عادة، أو مستدرجاً إلى عصره، وذلك انطلاقاً على رؤاه السابقة وأفكاره المشهورة عنه سواء في أعماله أو ما تمّ توثيقه عنه.

يتمّ تحيين الزمن بالنسبة للشخصية المبتعثة في العمل الأدبي، بغية إضفاء تجديد على صورته، أو للحاجة إلى إعادة تفعيل آرائه وأفكاره وما أثاره في زمنه، يكون محطة للكاتب الذي يقوم بتوظيف اسمه وحياته وأفكاره في عمله الجديد، ربّما ينطلق من موقف المؤمن به أو المساجل له، ربّما اللاعن له أو المعظم بصيغة أدبيّة وتاريخيّة.

كان الأمريكي إرفين د. يالوم قد اتّكأ في روايته «عندما بكى نيته» على محطات من حياة الفيلسوف الألماني فريدريك نيته (1844 - 1890)، موظفاً جوانب من أفكاره ومتخيلاً مشاعره المفترضة في مواقف يضعه فيها، وهناك روائيون وظفوا شخصيات مفكرين وفلاسفة آخرين كفرويد وسارتر وغيرهم في أعمالهم باحثين عن تجديد خطابهم من خلالهم.

ربّما تكون شخصية العالم الفيزيائي الألماني ألبرت أينشتاين (1879 - 1955) الحاصل على جائزة نوبل في الفيزياء سنة 1921، صاحب النظرية النسبية، من الشخصيات البارزة الحاضرة في الأدب، وقد احتلّ دور البطولة في أكثر من عمل أدبي، من ذلك مثلاً «أحلام أينشتاين» للروائي والفيزيائي الأمريكي آلان لايمان الذي تخيل أينشتاين في مرحلة شبابه، في الشهور السابقة على إتمامه اشتغاله على نظريته النسبية، وكيف كانت تقوده الأحلام والخيالات والتوهّمات في عالمه المتخيّل ذاك.

هناك الفرنسي إيريك إيمانويل شميث اختار أينشتاين ليكون بطل مسرحيته «خيانة أينشتاين» التي يقدم فيها؛ تصوّراته التي يلبّسها لأينشتاين، أو تصوّرات أينشتاين التي يوظفها في خدمة عمله، لتقديم رؤاه عن السلام والتسامح والقيم الإنسانية السامية في زمن الحرب والتدمير والعنف، وذلك من خلال

التذكير بآرائه المناهضة للحرب ونزوعه إلى الدفاع عن السلام العالمي الذي كان ينشده.

يشير شميث في عمله إلى دور العلماء في تنبيه الساسة إلى خطورة ما يقدمون عليه في الحروب، ووجوب إبداء موقف صارم تجاه النزاعات والعنف، وتسخير التقدم العلمي في خدمة الإنسانية وتطويرها، وتحقيق رفاهية الإنسان، لا التكنيل به وتدمير الكوكب الأرضي وجعل العلم وسيلة للدمار والخراب لا للبناء والتقدم.

لا يمكن القبض على غايات الكاتب المستعين بشخصيات علمية أو فلسفية أو تاريخية في عمله بالضبط، لكن من الممكن الإشارة إلى أنه ربما لا يسعى إلى تجديد خطاب الشخصية المبتعثة التي يوظفها في عمله فقط، بل يتخذها وخطابه كوسائل أدبية وتقنيات مشروعة لإرسال خطاب جديد باسمه، ومن خلاله، وربما يبقيه عتبة على سلم البحث عن الشهرة التي يحلم بها من خلال الاتكاء على شهرة سابقة لشخصية حققت إنجازات لافتة وتمتعت بشهرة ذائعة عابرة للأزمنة والأمكنة.

الكتابة الهاربة إلى المستقبل

تشكل الكتابة عن الذات حالة من التحليل الذاتي تتداخل فيها نقائص من قبيل الأسى والتفجع والتذكر والتفاؤل، مع ما يمليه الاعتراف من سلطة مفترضة، فتغدو مرآة للانكشاف أمام الذات والآخر، مرأى للتعري والتعرية في آن، مواجهة مع التاريخ الشخصي والعام، استعادة لما مرّ مع التحليل والتعليق ومحاولة وضع النقاط على الحروف، وسدّ الثغرات التي خلفها

الزمن بما تراكم من قدرة على التحليل والتدقيق والسبر والتأويل.

تكشف الكتابة شخصية كاتبها، تسرب ما يحاول التستر عليه أو إخفائه بتمريره في نصوصه، لكن من الخطأ التعامل مع النصوص على أنها نوافذ تلصص على حياة أصحابها، أو أنها فاضحة لما يخفونه في قراراتهم المظلمة على أنها حقائقهم التي يحرصون على إبقائها في العتمة محجوبة عن الأعين والملاحظة.

الكتابة تخرج من عباءة التجيير لتفكيك شخصية صاحبها، باعتبارها ساعة إلى تفكيك عالمه وما يدور فيه من أحداث وشخصيات، تكون أداة تشریح متجددة تكتسب قوتها من مرونتها وتجدها على أيدي المبدعين في كل زمان ومكان. تهرب إلى المستقبل باحثة عن فهم للتاريخ وملابساته، للأحداث وما صاحبها من تفاصيل وأسرار.

تكتب الجزائرية آسيا جبار في خاتمة سيرتها الروائية «بوابة الذكريات» إن كل كاتب يعرف أن اللحظة العجيبة هي تلك التي يفلت الشخص أو القوة الفاعلة بفضل تفصيل ما في لحظة غير متوقعة، وينزلق بين الأصابع، لا يعود آلياً، فجأة يمسي لا المؤلف بل التابع والخادم والعاشق من خلال حمله ظل الآخر، هذا الدخان وهذا الظل الرفيق والعدو في كلمات وأصوات، هذا الصوت الذي يكونونه ويمثلون غيرهم من خلاله.

تشير جبار إلى أن الحياة حين لا تكون من لحم ودم، بل مردودة إلى كلمات متحركة، يحولها الكاتب في ثانية إلى الرب، الأب والأم في آن واحد، وأن حياة النص تقاوم وتتمرد. ثم تدون ملاحظة.

في نهاية روايتها تقول فيها: «كلّ كتابة تتمدّد في صمت. إنّ الكتابة الهاربة، كما رسمتها ههنا كانت على وعي بذلك منذ البداية: وذلك هو جرأتها وتواضعها. غرورها؟». تأتي هذه الملاحظة بعد توقيعها في آخر الكتاب وتحديد لها زمان ومكان انتهاء كتابتها: «2006 - 2007 - نيويورك - باريس».

لا يخفى أنّ نصوص التمهيد والإقبال تكتسب أهمية كبيرة في قراءة الأعمال الأدبية، ما تثيره في نفوس القراء، بالموازاة مع تأويل دوافع المؤلفين للاستعانة بها، حيث تكون مفاتيح لفكّ بعض الأسرار المتعلقة بأعمالهم، أو كوى للولوج إليها واكتشاف بعض من مخبئها الذي قد ينحجب عن الاكتشاف في القراءة العادية. تكون ملاحظات الأدباء سواء في مستهلّ أعمالهم أو في خاتمها بمثابة مصابيح لقراءة النصوص والتغلغل في ثناياها. وتكتسب أهمية حين تكون الكتابة عن الذات، تلك الكتابة التي يمكن توصيفها بالهاربة من قيود الأنا إلى رحابة المستقبل، فتتكاثر مع مختلف التفاصيل الصغيرة على هامش العمل، لتوصل للقارئ تصوّر الشامل الذي تشركه فيه بعد أن تجرّده من حياده المفترض.

الكتابة ضدّ التيار

كثيراً ما يتكرّر توصيف الكتابة ضدّ التيار أثناء الحديث عن اجتياح تيارات أدبية أو ثقافية مرحلية ما، أو سيادة سياسات وتوجّهات تنحو بالأدب والفكر هذا المنحى أو ذاك، ويكون التيار بالعادة قويّاً لدرجة أنّه قد يجرف معه كثيرين ممّن ينساقون وراء ضجيجيه أو يذعنون لقوّته وسطوته فيتبعون أملاً

في إطالة أعمارهم الافتراضية، أو في إعادة التجديد إليهم، أو
الخطوة ببعض البريق المأمول.

هناك موجات متجددة تكتسح عالم الأدب بين الحين والآخر،
وقد تلعب الجوائز دوراً في تسييد موجة أدبية على حساب
أخرى، أو تأجيجها ودفع الأدباء للهاث وراءها، أملاً في
الحصول على بعض الامتيازات التي توفرها أو المنافع التي
يمكن التحصل عليها حين تلبية نداء الموجة غير المعلن.

مَن يختار الكتابة ضدّ التيار؟ هل يفترض مَن يمضي مستقلاً
بذاته أن يشكّل تياره الخاصّ به أم أنّه باختياره دربه متحدّياً
التيار، ومنعتقاً من إهابه، يمنحه هامش التحرّر والاستقلالية
ويمكّنه من صياغة عالمه بعيداً عن أية فروض أو إملاءات؟

في كتابه السيري «الكتابة والحياة» اختار الروائي والباحث
العراقي علي الشوك (1930) الكتابة ضدّ التيار، والذي يصفه
متأسفاً بأنه أصبح كاسحاً، وحتى ضدّ بعض المشاعر الصديقة،
وأنه قد يجرح مشاعر أشخاص لديهم قناعة راسخة قد
يعتقدون أنّه يهزّها، لكنّه يكتب ما يسمّيها باعترافاته عن
قناعته الشخصية، وإيماناً منه بأنّ الاعتبار لم تعد لها أهميّة
في ما يصفه بعالمنا القياميّ هذا، وينوّه كذلك إلى أنّ ما يكتبه
أكثر بكثير ممّا يبوح به.

افتتح الشوك سيرته بالتأكيد على أن الرواية كانت هاجسه
الأكبر طوال حياته، وعلى مدى علاقته بالكتابة. وأنه حين اتخذ
قراره في أن يصبح كاتباً، لم يفكر في كتابة أي شيء سوى الرواية،
وأن الكتابة عنده كانت تعني القصة أو الرواية. وتراه مراجعاً
حقبة يتداخل فيها التاريخ الشخصي بتاريخ بلاده والعالم من

حوله، ولاسيما أنه تنقل بين عدد من المدن في الشرق والغرب وعاصر كثيراً من الأحداث الهامة والشخصيات الفاعلة المؤثرة.

يمكن أن يستشف القارئ من اعتراف الشوك وتأكيده على قول ما يؤمن به بعيداً عن أي اعتبار أنه يواجه بعض مَن هادئهم في مراحل سابقة، أنه يواجه التيار ويكتب ضده، لا يبتغي امتيازات شلل التيارات والموجات، وتكون إشارته المباشرة عما يكتبه، وكأني به يتفادى الخوض في جراح التاريخ، ويؤثر عدم تجريح مَن قد يقرأ في طيات كلماته وبين سطوره نقداً لشخصه أو دوره في مرحلة ما من تاريخه المتقاطع مع الكاتب.

لا يخفى أن الكتابة ضد التيار تحتاج قوة وجسارة وعناداً وصموداً وقناعة وإيماناً من صاحبها الذي يعن في التشبث بحريته واستقلاليتيه، ولا يرضى بالانصياع لأي فرض أو التقولب في إطار أي تيار جارف.

نهايات مفتوحة على التأويلات

أية نهاية من النهايات تكون مؤثرة أكثر من غيرها؟ هل يحتمل العمل الروائي أكثر من نهاية؟ هل يمكن أن تكون خاتمة الرواية بداية لعمل روائي آخر؟ هل تضع الخاتمة التي يضعها الروائي لعمله نقطة النهاية للعمل أم هي احتمال استهلال آخر؟

تهيمن النهايات على الروائيين هيمنة لا تقل عن هيمنة البدايات، أو الاستهلال، أو التمهيد، أو اختيار العنوان نفسه، ويكون العمل على النهايات، أو البحث عنها، مختلفاً من روائي لآخر، فقد تكون نهاية العمل متبلورة في ذهن صاحبها

قبل بدئه الاشتغال على عمله، أو حين يكون في بداياته.. وقد تتشكل النهاية تبعاً لتطور أحداث الرواية، أو تبعاً للمفاجآت التي تقود الروائيّ أصناء اشتغاله على عمله.

كما قد يغيّر الروائيّ في نهاية كان قد خطط لها لأنه يكتشف بأن هناك نهاية أخرى يمكن أن تكون أكثر ملاءمة للعمل، أو أكثر تأثيراً من تلك التي اختارها أو خطط لها.

لا يخفى أنّ النهاية المختارة للعمل الروائيّ تتمتع بأهميّة خاصّة، وبعيداً عن الآراء التي تعظم من شأن النهاية باعتبارها آخر ما يعلق مع القارئ، أو آخر ما ينهي به رحلته القرائيّة في عالم تلك الرواية، فإنّ النهاية لابدّ أن توافق مسارات العمل وتطوّراته وخطوطه ومحاور اشتغاله..

وهنا لا تكون النهاية واحدة بقدر ما تنشظى إلى نهايات. وهذه النهايات تتداخل فيما بينها لتكمل الصورة النهائية للرواية وأحداثها التي يفترض أن تبلغ نقطة تقاطع وتلاقٍ وافتراق في الوقت نفسه، وربما يفضل روائيّ ما أن تكون النهاية بداية العمل، أو يبدأ في مسار عكسي، من تخيل النهاية إلى الختام بالوصول إلى البداية.. لكن بمعظم الأحوال، ومع اختلاف سبل الاشتغال، تحتلّ النهايات موقعها في سلّم الاهتمام، وتحتلّ مكانتها في الاشتغال والتأثير.

ربّما تكون النهايات المعلقة مدخلاً مناسباً لروايات مفترضة لاحقة، أو تكون وعوداً مؤجلة من أصحابها بأعمال محتملة لاحقة، ولا يفترض بالروائيّ أن يكون ملزماً نفسه بتلك الوعود، طالما أنّه صاغ عالمه الروائيّ، بحيث يتبدّى مكتملاً بصيغته «الناقصة» التي رسمها، أو أخرجها إلى الضوء، لاعباً على حبال الاحتمال ومبقياً التشويق على أهبتة لدى متلقّيه.

قد يكون أضعف النهايات الروائية تلك التي لا تترك أي مجال
للاحتمال أو التأويل. تراها تغلق الدائرة وتدعي الكمال.

وقد يكون الأمر مختلفاً بالنسبة للروايات التي تنشر على أجزاء
أو سلاسل، فالنهايات هنا تكون استثنائية، ممهّدة لبدايات
قادمة، تكون محطات على طريق طويل، نقطة توقّف بانتظار
القادم، مشهد ختام يفتح على التأويلات والقراءات، وتمنح
القراء فرصة تخيل بدايات قادمة مفترضة أو تتمة لما ينبغي
أن تكون عليه في حال الاستمرارية..

النهايات، كالبدايات، من أسرار العمل الروائي المثيرة، المغرية
بالمغامرة والمحرضة على التأويل..

* * * * * *

المؤلف في سطور:

كاتب وروائي سوري، من مواليد عامودا 1978م، مقيم في لندن، المملكة المتحدة. عضو جمعية المؤلفين في بريطانيا، عضو نادي القلم الإنكليزي، عضو نادي القلم الإسكتلندي. مؤسس ومدير موقع الرواية نت.

ترجمت روايته «رهائن الخطيئة» إلى اللغة التشيكية، وصدرت في براغ عام 2016 بترجمة يانا برجيسكا، وقد تم اقتباس الرواية وتحويلها إلى مسرحية باللغة التشيكية. كما تمت ترجمة روايته «رهائن الخطيئة» إلى اللغة الكردية وصدرت في ديار بكر بتركيا سنة 2018.

ترجمت روايته «إبرة الرعب» إلى اللغة الفرنسية وصدرت عن دار لارماتان في باريس 2020 بترجمة منصور مهني

نشر في الرواية:

- «آرام سليل الأوجاع المكابرة» ط1 دار الينابيع، دمشق، 2006، ط2 عن دار النهرين دمشق.

- «رهائن الخطيئة» دار التكوين، دمشق، 2009.

- «إبرة الرعب» منشورات ضفاف - بيروت، الاختلاف - الجزائر 2013.

- «عشبة ضارة في الفردوس» منشورات مسكيلاني - تونس، ميارة - تونس 2017.

وفي النقد الروائي:

- «الرواية بين التلغيم والتلغيز»، دار نون4، حلب، 2011.
- «الرواية والحياة» منشورات الرافد، الإمارات. 2013م.
- «الروائيّ يقرع طبول الحرب»، دار ورق، دبي 2014.
- «الشخصيّة الروائيّة.. مسبار الكشف والانطلاق» دار نون، الإمارات 2015.
- «قد لا يبقى أحد» منشورات ممدوح عدوان - دمشق، 2018.

وفي الترجمة:

- ترجم عن الكردية مجموعة مسرحيات «مَن يقتل ممو..؟» للمؤلف بشير ملا 2007.
- أعدّ وقَدّم كتاب «حكاية الرواية الأولى»، منشورات قنديل، دبي 2017م.

محتويات الكتاب:

الرواية قضية إنسانية.....	٥
الرواية والأوبئة.. كيف رسمت الفيروسات.....	٢٩
مسارات البشر ومصائرهم؟	
الرواية والتغيرات المناخية.....	٤٧
الرواية والهوية.....	٥٧
أقنعة الأنا ومرايا الآخر روائياً.....	٧٧
الرواية وفن العيش.....	١٢٩
الرواية.. بناء على بناء.....	١٤٣
الرواية والزمن.. كيف يؤثّر الروائيون أزمتهن المتخيّلة؟.....	١٥٥
الرواية والمكان.. مدن منكوبة وفراديس متخيّلة.....	١٨١
ترويض الأزمات والحروب روائياً.....	١٩١
الرواية ولعبة الثنائيات.....	٢٠٣
جماليات وفنيات.....	٢١٧

انهيارات، انتكاسات، حالات جنونية، أحلام وكوابيس، نقائض متعايشة، مزاعم ووساوس وهواجس ومخاوف، آمال وأحاسيس غير ملتقطة، بالإضافة إلى كثير من المفارقات التي تضجُّ بها النفس البشرية، وتفتح عليها في واقعها وحياتها السريّة، تشكّل بؤر مقارنة للروائيّ الذي يرتاد الأعماق ويحاول رصد نقاط بعينها لتكون نماذج تبحث عن أشباه وتقاطعات لها في الواقع.

لا يتعلّق أمر رحلة الروائيّ في النفس بالانهمام بتصدير أو تصوير فضيلة أو رذيلة، ولا يختصّ بتعظيم فعل أو تقزيمه، ولا بتبرئة جانب أو تأثيمه، بل يكون بحثاً عن الغريب الذي يستوطن النفس، والجديد القارّ فيها، وتجريب مختلف السبل لاستكشافها ومواجهة التمويه الذي قد يحجبها عن الدراسة والمقاربة.

لا يتقنّد الروائيّ الرخالة بصور الأمكنة والأوصاف الخارجيّة، تراه يتعمّق في تشريح التركيبة الداخليّة للشخصيات، ويكون في تشريحه كالعالم الذي يقوم بتجربة علميّة ليأخذ منها الدروس والعبر والنتائج، مع ملاحظة أنّ الخوض في إجراء تجارب متخيّلة على الأنفس والدواخل لا يأتي بالنتيجة نفسها كلّ مرّة، بل هناك مفاجآت تربض لمرتاد الأعماق في تحليلاته وتأويلاته، وهنا تدور الرواية في رحلتها الدائبة في النفس مرّة تلو أخرى متحرّية عن المستجدّ الذي يكون بدوره صدى للمبتكر في عالمه الخارجيّ أو صورة من زاوية غير مرئيّة له.



● منشورات 2020

خطوط وظلال للنشر والتوزيع والترجمة
الأردن، عمان، جبل الحسين، بناية (20)
ص.ب: 11190، عمّان 925220 الأردن
تلفون: +962 79 7408105 - +962 6 4651846
email: dar5otot@gmail.com

دار خطوط للنشر والتوزيع والترجمة



9 789923 761311